



FACULTADE DE FILOLOXÍA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

La evocación de la muerte en la poesía de Francisco de Quevedo

Samuel Parada Juncal

Autor

María José Alonso Veloso

Directora


Santiago de Compostela, curso 2019/2020

Traballo de Fin de Grao

La evocación de la muerte en la poesía de Francisco de Quevedo

Samuel Parada Juncal

Autor



María José Alonso Veloso

Directora



Santiago de Compostela, curso 2019/2020

Índice

1. INTRODUCCIÓN	6
2. FRANCISCO DE QUEVEDO: LITERATURA MORAL Y PENSAMIENTO NEOESTOICO.....	10
3. IDEA DE LA MUERTE EN LA PROSA DE QUEVEDO	13
4. POESÍA MORAL, POEMAS «METAFÍSICOS».....	18
4. 1. CORPUS, FUENTES Y ESTILO.....	18
4. 2. POEMAS SOBRE LA MUERTE Y «POESÍA METAFÍSICA»	20
5. ACTITUDES ANTE LA MUERTE: POEMAS-APÓSTROFE Y POEMAS ÍNTIMOS	23
5. 1. POEMAS-APÓSTROFE	23
5. 1. 1. Receptores propios	24
5. 1. 2. Receptores impropios.....	33
5. 2. POEMAS ÍNTIMOS.....	40
5. 2. 1. Poemas reflexivos	40
5. 2. 2. Poemas emocionales	45
6. CONCLUSIONES	53
7. BIBLIOGRAFÍA	56
8. APÉNDICE	62



FACULTADE DE FILOLOXÍA



Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME: Parada Juncal, Samuel

GRAO EN: Lingua e literatura españolas

(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN: —

TITOR/A: María José Alonso Veloso

LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA: Literatura española e hispanoamericana do século XVII

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: La evocación de la muerte en la poesía de Francisco de Quevedo

Resumo:

Francisco de Quevedo es uno de los escritores del Barroco español que más reflexionó sobre la existencia humana en su lírica. Su poesía moral, considerada la más representativa de ese período histórico por la crítica, contiene numerosas reminiscencias de su idea en torno a la muerte y cómo se debería afrontar su llegada inexorable. Blecua denominó a una parte limitada de estos textos «poemas metafísicos», apuntando al sentido de 'filosóficos, existencialistas', ya que contienen una reflexión abstracta y especulativa sobre la vida y la muerte. Esta designación no ha estado exenta de polémica, y ha sido discutida en estudios posteriores.



El objetivo de este TFG consiste en realizar un análisis literario exhaustivo de un corpus seleccionado de poemas, mayoritariamente procedentes de *Polimnia*, la musa moral quevediana. En esta segunda musa, tanto la idea de la muerte como el diálogo con ella constituyen uno de sus argumentos centrales; ello no obsta para que, en algunas ocasiones, se acuda a otras composiciones de su producción poética para una mejor comprensión del pensamiento de Quevedo. Adicionalmente, y dado que Blecua acuñó el término de «poesías metafísicas» para algunos de los poemas que estudiaré, me parece pertinente relacionarlos, como objetivo secundario de mi trabajo, con corrientes del contexto europeo de la época: en particular, la llamada «poesía metafísica» inglesa, a través de un reducido grupo de poetas: Donne, Herbert o Vaughan, entre otros.

En lo que atañe a la bibliografía, mi estudio de los poemas se sustentará en la edición crítica y anotada de Alfonso Rey (1999): *Poesía moral (Polimnia)*, que posee algunas ventajas frente a la canónica de la poesía completa a cargo de Blecua (1969-1981) o a la que el mismo crítico restringió a la *Poesía metafísica y amorosa* (1975). El estudio literario propuesto se apoyará, además, en una abundante bibliografía secundaria en torno

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

al tema, con especial atención a los análisis particulares sobre los poemas seleccionados, con el objetivo de alcanzar una interpretación prolija de las meditaciones «filosóficas» de Quevedo acerca de la muerte, siempre en relación con su contexto, estudiado por Rey (1995) en *Quevedo y la poesía moral española*.

Santiago de Compostela, 31 de outubro de 2019.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 15 NOV. 2019 Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	---



SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

1. INTRODUCCIÓN

El horizonte de expectativas creado por la poesía de Francisco de Quevedo en relación con la muerte siempre ha sido un aliciente que me ha suscitado interés e inquietud a partes iguales. Una vez estudiada, puedo afirmar que esa impresión primeriza se ha quebrado en mil pedazos; lo cual me permite avalar, sin ningún asomo de dudas, que esta lírica —trágica y hermosa a partes iguales— ocupa (o debería ocupar) un lugar muy elevado en el canon clásico occidental. Para Quevedo la literatura no es el qué, sino el cómo; no es el resultado, sino el proceso. El escritor madrileño fue el autor de literatura moral más prolífico del Barroco español. En relación con este hecho, su narrativa y su poesía se caracterizan por ser las que mejor representan el papel de la muerte como materia literaria en el siglo XVII. Su condición de humanista y su idiosincrasia religiosa le permitieron acercarse a nuevos ámbitos filosóficos que le condujeron a explorar nuevos caminos en torno a la existencia humana. De esta manera, Quevedo se adhiere al neoestoicismo, una rama de pensamiento surgida en Europa en el siglo XVI y que consiste en combinar los postulados paganos del estoicismo con las ideas católicas, que alcanzan su máximo esplendor en la España imperial de los Austrias. Todo este contexto histórico que el propio Quevedo aprehende y asimila implica la confección de una literatura muy personal en relación con la muerte, vinculada a las características de la desilusión y el desengaño tan recurrentes en el Barroco español. Todos estos datos coadyuvan a que muchos críticos lo consideren como el escritor que mejor trató el tema de la muerte en relación con su momento histórico; de esta forma, Alberti (1960) denominó a Quevedo «poeta de la muerte», por ser una fiel compañera y compartir con ella sus secretos más íntimos de forma confidencial.

El objetivo de este TFG consiste en estudiar cómo Quevedo afronta el tema de la muerte en su poesía, prestando especial atención a los aspectos más peculiares: la voz poética y sus interlocutores, así como los rasgos de estilo. Para ello, he seleccionado un pequeño corpus compuesto por veinte poemas, la mayoría de ellos pertenecientes a *Polimnia*, su musa moral. En esta segunda sección, incluida en *El Parnaso español* de 1648, se puede apreciar cómo la voz poética dialoga en numerosas ocasiones con la muerte y ofrece sus ideas morales en relación con el poder totalizador que irradia de la guadaña eterna que sustenta el fin absoluto de la existencia humana. Igualmente,

también se recogen otras composiciones pertenecientes a otras musas quevedianas para ilustrar de manera más adecuada el pensamiento de Quevedo en relación con la muerte.

El presente trabajo es un estudio literario que pretende ser abarcador al tiempo que conciso. Dada la riqueza de facetas de la literatura de Quevedo, me ha parecido imprescindible iniciar el análisis con una breve contextualización a propósito de su pensamiento y su obra moral para, progresivamente, acercarme al asunto de la muerte de una forma más directa. En el primero de los apartados me refiero de manera general a la literatura moral quevediana, prestándole una capital atención a la rama de pensamiento neoestoica, tendencia que articulará su producción literaria de este tipo, tanto en prosa como en verso. En el siguiente apartado recuerdo la presencia de su idea de la muerte en sus tratados en prosa. En la literatura de Quevedo narrativa y poesía son dos géneros literarios que poseen estrechos vínculos y que se relacionan entre sí de manera recíproca. De este modo, en esta breve sección aludo a diversos tratados morales en prosa relacionados con su lírica, en los que Quevedo propone máximas similares para enfrentarse a la muerte; esto es, la resignación del sabio ante lo que es inevitable y la idea de que la muerte comienza con el nacimiento del individuo. La herencia senequista es trascendental para entender cómo el escritor español afronta la llegada de la muerte, de ahí que me detenga en algunas de sus ideas esenciales en relación con el objeto de mi análisis. El siguiente apartado está constituido por unas notas sucintas a modo de introducción de la poesía moral quevediana: su corpus, las fuentes principales y el estilo, que me permitirán avanzar hacia sus poemas en relación con la muerte y el controvertido término de «poesía metafísica». En lo que atañe a la parte central del trabajo, he distribuido los veinte poemas quevedianos en relación con la muerte en dos grupos principales, que analizo bajo el epígrafe de «Poemas-apóstrofe» y «Poemas íntimos». El primer grupo se caracteriza porque, en todos ellos, la voz poética interpela a un destinatario. Ese interlocutor es el que me permite diferenciar otros dos subgrupos dentro de este apartado: «Receptores propios» y «Receptores impropios». Los receptores propios consisten en que el receptor lírico es una persona concreta, a la que el enunciador poético exhorta; mientras que los receptores impropios representan un conjunto de destinatarios abstractos o especulativos, como el tiempo, la muerte o Dios. Por otro lado, en el grupo de los «Poemas íntimos» la voz poética ya no se dirige a un interlocutor concreto, sino que describe abiertamente la llegada de la muerte. Este grupo también está dividido en dos subepígrafes principales: los «Poemas

reflexivos» y los «Poemas emocionales». Los primeros exponen de un modo racional los pensamientos neoestoicos de Quevedo en relación con la muerte; mientras que en los segundos aflora el desasosiego de la voz lírica, que ya no es capaz de encontrar un asidero racional para mitigar el dolor que le provoca la inminente llegada de la muerte. Soy consciente de que toda clasificación de este tipo resulta discutible y de que un trabajo de esta naturaleza podría abordarse desde perspectivas diferentes, pero considero que la taxonomía propuesta me permite un análisis adecuado y, también, alcanzar el objetivo previsto.

Adicionalmente, el análisis incluye una mínima aproximación a las posibles relaciones de este tipo de composiciones con la llamada «poesía metafísica inglesa», a través de una nómina reducida de poetas británicos: Donne, Herbert y Vaughan. Cabe recordar, en este sentido, que José Manuel Blecua propuso el controvertido término de «poemas metafísicos» para algunos de los poemas quevedianos recogidos en este corpus, si bien tal etiqueta no goza del consenso crítico y resulta, de hecho, muy discutible.

Este TFG introduce, en un apéndice final, los veinte poemas quevedianos comentados, con el objetivo de facilitar al lector la consulta de los textos literarios íntegros y favorecer la adecuada interpretación de las explicaciones sobre los mismos. Además, añado un índice de primeros versos ordenado alfabéticamente, que remite al número de la página en la que abordo el análisis del poema en cuestión.

Por último, en lo que se refiere a la bibliografía consultada, menciono en primer lugar las ediciones utilizadas para el estudio. En el caso de la mayoría de los poemas, empleo la edición crítica y anotada de Rey —*Poesía moral (Polimnia)*, 1999—, que posee dos ventajas principales con respecto a la de Blecua (1969-1981): en primer lugar, respeta la distribución en musas y el orden de los poemas que presumiblemente diseñó el propio escritor español; y, en segundo, ofrece una rica anotación filológica que facilita la interpretación y el análisis de los rasgos peculiares de la lírica conceptista quevediana. Cuando trato sobre poemas ajenos a esta musa, me baso en la edición de J. M. Blecua: *Poesía original completa* (1981). Resulta imposible sintetizar la abundante bibliografía secundaria consultada, relacionada de modo directo o indirecto con la literatura moral y el tema de la muerte. Debido a su capital importancia para el estudio y la interpretación de las meditaciones de Quevedo en torno a este asunto en relación con su contexto, destaco la monografía de Rey, *Quevedo y la poesía moral española* (1995).

También es pertinente mencionar el trabajo de Navarro de Kelley, *La poesía metafísica de Quevedo* (1973), a propósito de la etiqueta de «poeta metafísico» con que se ha identificado al poeta español en algunas ocasiones.

Este estudio confirma que el artificio conceptual de lo «metafísico» en la lírica quevediana no reside en el plano del contenido, sino que permanece latente en el del estilo, hipótesis que enunciaba al inicio de esta introducción. Decía Constantino Cavafis en unos de sus versos más famosos que lo importante no era exclusivamente llegar a Ítaca, sino enriquecerse gracias al viaje;¹ lo mismo sucede con esta poesía de Francisco de Quevedo: el tema de la muerte siempre está presente como destino final, pero lo más satisfactorio resulta de la navegación por sus versos, de los que mana un estilo ingenioso que brilla incandescente sobre el conjunto de su poesía en relación con la muerte.

¹ Véase Cavafis (1991: 61): «Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento./ Tu llegada allí es tu destino,/ mas no apresures nunca el viaje./ Mejor que dure muchos años/ y atracar, viejo ya, en la isla,/ enriquecido de cuanto ganaste en el camino,/ sin aguardar a que Ítaca te enriquezca».

2. FRANCISCO DE QUEVEDO: LITERATURA MORAL Y PENSAMIENTO NEOESTOICO

Hablar de literatura moral en el período áureo de las letras españolas implica inevitablemente abordar la figura de Francisco de Quevedo. El escritor madrileño fue el máximo exponente de esta modalidad literaria en el siglo XVII; de hecho, su obra moral supera, cuantitativa y cualitativamente, la del conjunto de autores que compusieron este tipo de escritos durante el Barroco.²

Quevedo se aproximó a la materia moral tanto en el género narrativo como en el poético. Es pertinente poner en relación sus escritos en prosa y en verso puesto que, cuando se trata de este tipo de literatura, el escritor español siempre apunta hacia la misma dirección argumental. Pese a que cambie el género, los medios y los fines de los que se sirve son los mismos: utiliza la afilada arma de la pluma en un estilo literario elevado para intentar erradicar los vicios y las malas costumbres del individuo, y acercarlo, de esta manera, a un estadio moral, a su modo de ver, aceptable (Rey 2010: XVII-XXIX).

Una de las características generales más importantes de este escritor fue la constante reescritura de sus propios textos. Quevedo, al contrario de lo que pensaban algunos estudiosos antiguos como Menéndez Pelayo, retocaba continuamente sus escritos; de ahí las múltiples versiones variantes que presentan algunas de sus composiciones morales.³ Además, cabe destacar un interés manifiesto por la agrupación temática de sus poemas,⁴ que desembocará en la edición *post mortem* de sus poesías a cargo de González de Salas (1648) y de su sobrino Pedro de Aldrete (1670).

A propósito de sus escritos morales, son muy relevantes las fuentes filosóficas que forjan el pensamiento quevediano. Indudablemente, el escritor madrileño se sirve de dos corrientes que aúna bajo una misma forma para llevar a cabo su propósito; esto es, vincula el estoicismo pagano a los preceptos católicos para construir su pensamiento neoestoico, en el que reside la virtud que debe abrazar el individuo.⁵

² Importantes críticos atestiguan que Francisco de Quevedo fue la figura central en materia moral durante el Barroco español. Véanse los trabajos de Blecua (1969), Sobejano (1978) o Rey (1995), entre otros.

³ Pienso en su conocido soneto «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» y las diversas versiones que posee (Rey 1999: 94-97), o en el largo proceso de redacción de *Doctrina moral* para su final transformación en *La cuna y la sepultura* (Rey 2010: XLVI-XLIX), entre otros muchos ejemplos que muestran su lima literaria, tanto en prosa como en verso.

⁴ Al descubrimiento de estos hechos contribuyeron las investigaciones de Crosby (1967: 238), Blecua (1969: XVII-XXV) o Rey (1999: 16-17), entre otros.

⁵ En su condición de humanista, Quevedo se adhiere a la rama neoestoica, una tendencia europea de los siglos XVI y XVII que pretende adaptar los postulados estoicos a los principios cristianos (Rey 2010:

El neoestoicismo es la fuente principal de la que manan las ideas morales de Quevedo, cuyo origen hay que buscar en los ideales humanistas que están cerca de desaparecer en el siglo XVII (Blüher 1983: 427). Para la culminación de esta tendencia fue necesaria la simbiosis de dos corrientes: el estoicismo clásico combinado con los preceptos cristianos, muy vigentes durante el siglo XVII. La suma de ambos principios morales (como se verá, muy cercanos entre sí, y más en la interpretación de Quevedo) da como resultado un híbrido a partir del cual el escritor expone su pensamiento moral: el neoestoicismo. A propósito de esta asunción, Henry Ettinghausen (2009: 13-14) afirma:

habría que considerar el movimiento neoestoico como parte importante de un compuesto, harto ecléctico, de elementos clásicos y cristianos que, en su conjunto, constituyeron la filosofía moral del Renacimiento, un compuesto que significó recurrir más frecuentemente y de forma más generalizada a las máximas y a los principios morales de los estoicos y a la vez procurar adaptarlos más sistemáticamente al sentimiento ortodoxo cristiano.

El autor madrileño encuentra inspiración en los ideales estoicos para producir su literatura moral: enarbola la bandera filosófica de grandes tratadistas clásicos, como Séneca o Epicteto, para la expresión de su pensamiento. Ambos escritores asumían la fortaleza mental del ser humano como condición indispensable para alcanzar un estadio moral elevado, al igual que defendían la resignación del hombre ante lo que es inevitable y el rechazo de los bienes materiales externos.⁶ Rey (2010: XXII-XXIII) apunta al respecto:

Séneca fue un estoico *sui generis*, cercano en algunos aspectos al epicureísmo; no desarrolló un pensamiento organizado, pues se limitó a reiterar un tono estoico cuyo ideal era el *vir fortis* más que el *sapiens*. Epicteto, que imprimió un sentido más religioso a la doctrina, expuso su postura en dos obras, *Diatribas* y *Enquiridion*. A él se deben las máximas *ἀνεχου* y *ἀπνεχου*, ‘resiste’ y ‘abstente’, actitudes que permiten al hombre independizarse de las circunstancias externas. Quevedo, que tradujo en verso el Manual de Epicteto y citó a Séneca en incontables ocasiones, encontró en estos dos autores el principal soporte de su estoicismo.

Por otro lado, pero íntimamente relacionadas con estos postulados, se encuentran las ideas cristianas. El catolicismo pudo asimilar con facilidad el pensamiento estoico,

XXV). Los contactos con otros humanistas europeos permitieron a Quevedo asimilar de mejor manera estas nuevas ideas: «Quevedo encontró en Lipsio, ante todo, un modelo, una incitación para explorar la imbricación de estoicismo y cristianismo, y, a su semejanza, construyó su pensamiento neoestoico basado en Séneca y Epicteto, enriquecidos con otros clásicos y diversos padres de la Iglesia» (Rey 2010: XXVII).

⁶ Esta última es una de las características estoicas que Quevedo más tiene en cuenta. En su *Doctrina estoica* escribe: «La doctrina toda de los estoicos se cierra en este principio: que las cosas se dividen en propias y ajenas; que las propias están en nuestra mano y las ajenas en la mano ajena; que aquéllas nos tocan, que estotras no nos pertenecen y que por esto no nos han de perturbar ni afligir» (Quevedo 2010c: 598).

ya que algunos de sus principios tienen algunos puntos de contacto con los característicos de la escuela helénica.⁷ Es cierto que, pese a todo, hay bastantes diferencias: el estoicismo se opone al epicureísmo predicando el desarraigo de los afectos, mientras que el cristianismo se conforma con regularlos prudentemente; sin embargo, son dos formas de comprender la vida en cierta medida equiparables, muy especialmente en el terreno de la reflexión en torno a la muerte: en ambas doctrinas el cuerpo se convierte en un mal terrenal que debe resignarse y aguantar hasta que la hora postrera libera el alma (Blüher 1983: 427-486).

Estos rasgos conforman la producción moral de Quevedo, como reconoce el propio escritor cuando se identifica como firme seguidor de la escuela estoica. En su *Doctrina estoica* expone las causas que le han movido a abrazar los preceptos ideológicos de esta corriente de pensamiento:

yo no tengo suficiencia de estoico, mas tengo afición a los estoicos. Hame asistido su doctrina por guía en las dudas, por consuelo en los trabajos, por defensa en las persecuciones, que tanta parte han poseído de mi vida. Yo he tenido su doctrina por estudio continuo (Quevedo 2010c: 644).

En síntesis, Quevedo plantea un pensamiento moral estoico, de evidente raigambre clásica (en gran medida, representada por Séneca y Epicteto) que, a su vez, se aproxima a la preceptiva católica, sobre todo, bajo las ideas de resignación y abstención que predica la Iglesia.⁸

⁷ A propósito de las características estoicas, véase Ettinghausen (2009: 22).

⁸ Hay que tener en cuenta que ya en los Siglos de Oro Séneca fue considerado un protocristiano (Ettinghausen 2009: 14). Con respecto a esta idea de Séneca como seudocristiano, Socas (2018: 75) añade: «Las muchas coincidencias entre el pensamiento de Séneca y el cristiano dieron lugar a que, al paso de los años, Tertuliano pudiera decir que el estoico latino es “a menudo uno de los nuestros”».

3. IDEA DE LA MUERTE EN LA PROSA DE QUEVEDO

Francisco de Quevedo abordó la materia moral tanto en el género narrativo como en el poético. Dada la estrecha relación entre su lírica y narrativa, conviene referirse de modo sucinto a esta última antes del análisis más exhaustivo de su producción poética. Publicó numerosos tratados morales en prosa, con los que pretendía erradicar los vicios y ofrecer una conducta moral válida al individuo (Rey 2010: XVII-XVIII). En su condición de intelectual humanista, se vio en la necesidad de señalar los perniciosos hábitos que azotaban las estructuras sociales de su época y de proporcionar un modelo de comportamiento para alcanzar una adecuada disciplina moral.

Quevedo escribe la mayoría de sus tratados morales en la década de los años treinta, coincidiendo, según Ettinghausen (2009: 26-29), con una hipotética segunda crisis vital del autor, en la que suscribe la corriente estoica.⁹ Es significativo que la publicación de sus grandes obras morales se produzca en torno a un período cronológico muy concreto y tardío, lo cual podría indicar, según este estudioso, que las persecuciones de la Inquisición hubiesen sido el detonante decisivo para que Quevedo comenzara a publicar numerosos escritos serios.¹⁰ Rey (2010: XVII-XVIII) ofrece información sobre esta etapa de su trayectoria:

Escritas o culminadas a mediados de los años treinta, penúltima década de su existencia, muestran el perfil de un filósofo moral que combina la libertad expositiva de Séneca y Cicerón con el modo argumentativo de la escolástica. Se trata de las siguientes: *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (¿1612?), *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1634), *Las cuatro fantasmas de la vida* (1635), *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo* (1634-1637), *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica* (1635) y *De los remedios de cualquiera fortuna* (1638). Por las fechas indicadas entre paréntesis [...] se comprueba que Quevedo las escribió o imprimió en la misma etapa vital, posiblemente simultaneando más de una redacción.

Por lo tanto, parece evidente la intención de Quevedo de publicar en este período de su vida sus tratados morales. Especial atención merecen algunas obras, como la *Doctrina estoica*, un muestrario filosófico en el que el escritor español expone cómo debe ser la correcta manera de obrar del ser humano y cuáles son las ideas que debe

⁹ Véase la biografía completa de Quevedo en relación con su literatura a cargo de Jauralde (1999: 625-678), muy especialmente el capítulo XVII: «La entrega al neoestoicismo (1632-1634)».

¹⁰ Si bien no cabe olvidar la influencia que pudo ejercer la etapa vital en la que se encontraba Quevedo, casi en la vejez, que justificaría por sí misma una literatura más grave y reflexiva. En cualquier caso, ha de tenerse en cuenta que *Doctrina moral* va precedida de una carta con una dedicatoria fechada en 1612. No obstante, el tratado no se imprimió hasta 1630, fecha coherente con las de sus principales tratados morales. Para más información sobre su datación, véase Alonso Veloso (2010: 5-12).

seguir para alcanzar la virtud. Este tratado supone la primera introducción al neoestoicismo en lengua española; aunque, más que tratar el pensamiento de la escuela estoica, a Quevedo le interesa acercar los postulados paganos a las ideas católicas. De hecho, constantemente menciona a Job como modelo filosófico de resignación ante las adversidades (Ettinghausen 2009: 35-37).¹¹ A estas ideas que Francisco de Quevedo plasma en sus escritos se refiere Rey (2010: XXVII): «Quevedo, pues, fue estoico en su ética y cristiano en su respeto por la Sagrada Escritura. [...] Su objetivo fue fortalecer el cristianismo con la autoridad de la doctrina estoica». Por lo tanto, el propósito del escritor en su narrativa moral será siempre vincular su pensamiento individual con el social; es decir, fusionar la ética estoica, que él interpreta como la más válida, con los preceptos católicos imperantes en el siglo XVII.

Tan importante como su propia trayectoria vital y literaria es el contexto en que se inserta la producción moral de Quevedo, por el impacto que pudo producir en ella. Como es sabido, el Barroco español fue un movimiento literario que se produjo en un contexto de crisis en prácticamente todos los ámbitos.¹² El positivismo renacentista queda relegado a un segundo plano y comienzan a aparecer composiciones luctuosas que se centran en diversos asuntos, con preferencia por el tono melancólico.¹³ Uno de los temas más explorados por los escritores de este período será el de la muerte.¹⁴ Las reflexiones en torno a ella serán una constante en la literatura barroca, del gusto de prácticamente todos los autores de este período. A pesar de ser un motivo crucial en la literatura quevediana, este tema fue tratado igualmente por otros escritores, tanto españoles como extranjeros; sin ir más lejos, la cercanía de Quevedo con los metafísicos

¹¹ En el propio texto se ve cómo Quevedo (2010c: 605-606) quiere influir en el estoicismo desde una vía cristiana: «Últimamente traduce Epicteto de Job aquellas palabras literalmente (“sicut Domino placuit, ita factum est”) en el capítulo postrero: “Si Deo ita visum fuerit, ita fiat”. Queda cuanto a la doctrina ennoblecido el origen estoico, deducido deste libro sagrado, donde se lee obrada su doctrina y más abundante en todas sus palabras».

¹² De hecho, Ettinghausen (2009: 18) atestigua que la crisis que azota a España durante el siglo XVII posibilitó la adopción de las ideas neoestoicas y la traducción de nuevas obras de Séneca.

¹³ Véase Alonso (1950) a propósito de la angustia quevediana. El escritor del grupo poético del 27 vincula el dolor existencial del escritor áureo con el que ellos mismos padecen en el siglo XX. Hay que tener en cuenta que el contexto histórico es relativamente similar, salvando las distancias: el obsoleto racionalismo de los años finales del Renacimiento desemboca en el Barroco; y la crisis del positivismo decimonónico provoca la irrupción de los modernistas y la vanguardia.

¹⁴ En relación con la época histórica, Marcos Villanueva (1980: 85) señala considerables concomitancias entre el contexto vital de Quevedo y Séneca, su fuente principal en relación con la poesía sobre la muerte. Nider (2001: 24) ratifica estas semejanzas: «en una época de transición y decadencia, las ideas senequianas del deprecio por los bienes exteriores y de la indiferencia e imperturbabilidad del sabio frente a los males y a las zozobras de la vida y de la política podían proporcionar un gran consuelo».

ingleses, a la que me referiré posteriormente, se proyecta, en apariencia, a partir del tema de la muerte abordado con los recursos del conceptismo.

La muerte en la literatura de Francisco de Quevedo está íntimamente relacionada con su pensamiento filosófico antes explicado. El escritor madrileño asume el neoestoicismo como una herramienta moral para enfrentarse a la muerte. En consonancia con las ideas estoicas, pero también en relación con una prolífica tradición de tratados de preparación para la muerte imbuidos del pensamiento católico, propugna la necesidad de armarse intelectual y espiritualmente para afrontar su inexorable llegada. Reafirma los postulados senequistas:¹⁵ no hay necesidad alguna de temer a la muerte ni de preocuparse por su venida, dado que resulta inevitable eludirla. Lo realmente necesario es prevenir al individuo para que acepte su momento final con la máxima resignación posible. Todas estas ideas senequistas que Quevedo asimila y reformula provocan un desgarrador desengaño vital y el auge de tópicos puramente barrocos, como el del *somnium imago mortis*, el de la cuna y la sepultura o el del cuerpo como sepulcro (Blüher 1983: 433-447). Además, los postulados estoicos se vinculan en buena medida a las doctrinas católicas en torno a la vida y la muerte, y Quevedo exagera tal relación. El cristianismo aboga por el sacrificio y el sometimiento humano en la vida terrenal, ya que no será hasta el momento de la muerte cuando se libere el alma y se produzca el paso a la gozosa vida eterna. Estas ideas cristianizadas a propósito de la dicotomía vida/ muerte son muy recurrentes en el pensamiento y en los escritos del autor madrileño; en relación con este hecho, Navarro de Kelley (1973: 51-52) manifiesta: «Para Quevedo la vida es muerte porque no es real, ya que la verdadera realidad, valga la tautología, es la vida eterna, idea ésta muy de acuerdo con la teología de su época y dentro de la tradición católica española». Por lo tanto, la asunción plena de ambas doctrinas conduce al neoestoicismo ya mencionado. Rey (2010: XXVIII) corrobora todos estos argumentos: el punto en el que mejor convergen los argumentos estoicos y cristianos es aquel que apunta a la resignación ante el problema de la muerte.¹⁶

¹⁵ Para un estudio pormenorizado sobre la figura de Séneca y sus ideas filosóficas y literarias, véanse los trabajos de Veyne (1995), Ierodiakonou (1999), Frede (1999), Mitsis (1999), Inwood (2005) o Fitch (2008), entre otros.

¹⁶ Independientemente de la influencia senequista, cabe recordar que el escritor nacido en Córdoba se suicida y no se resigna estoicamente ante la muerte. Si bien es cierto que lo hizo para defenderse ante las ignominias de Nerón, Quevedo no podía aceptar que hubiese puesto punto y final a su vida de una manera explícitamente condenada por los preceptos cristianos: véase Quevedo (2010c: 615). Sin embargo, a lo largo de su producción literaria, Quevedo intenta disculpar continuamente los actos de Séneca. Es su escritor pagano favorito y así lo atestiguan las múltiples citas que realiza en defensa del cordobés en obras

Una vez perfiladas las ideas de Quevedo en torno al asunto de la muerte, es necesario destacar, al igual que en el conjunto de su producción moral, su interés en ofrecer numerosos ejemplos literarios a propósito de tal temática. En el conjunto de su literatura moral, el escritor áureo presenta este asunto en sus producciones en prosa. En *La cuna y la sepultura*, Quevedo preconiza ya desde el propio título una idea paradójica que sintetiza las doctrinas neoestoicas: la cuna comienza siendo desde el nacimiento el tálamo fúnebre en el que habita el ser humano. A lo largo de la vida se producen las múltiples muertes del individuo (siguiendo las ideas senequistas) hasta que llega el último aliento. Igualmente, la sepultura supone una especie de cuna hacia el despertar eterno. El propio Quevedo explica esta idea con detalle en su tratado moral:

Son la cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin della y, con ser al juicio del divertimiento las dos mayores distancias, la vista desengañada no sólo las ve confines sino juntas, con oficios recíprocos y convertidos en sí propios; siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura, cuna a la postrera vida. Empieza el hombre a nacer y a morir; por esto cuando muere acaba a un tiempo de vivir y de morir (2010a: 201-202).

Esta idea de que la vida es una continua sucesión de muertes remite a su fuente principal en este tipo de literatura: Séneca. El escritor latino arguye que el ser humano no debe preocuparse por la venida definitiva de la muerte, pues su vida entera es un continuo deambular de muertes sucesivas hasta que le llega el último aliento, que, paradójicamente, es el único que reconoce como el punto y final de su existencia.¹⁷ Blüher (1983: 444) corrobora esta tesis en relación con la literatura quevediana:

lo que Quevedo recibe aquí de Séneca son declaraciones sobre la brevedad y fragilidad de la vida, ocupando el primer lugar la reflexión de que la vida está marcada por la muerte ya desde el nacimiento: el hombre muere cada día, cada hora, su vida entera es un lento morir que termina en la muerte definitiva.

En *Las cuatro fantasmas de la vida*,¹⁸ Quevedo identifica a la muerte como primera de las «fantasmas» de la vida humana.¹⁹ En esta carta dedicada a don Manuel

diversas. Señala a Nerón como el máximo culpable de las acciones perniciosas. Es discutible afirmar si Quevedo perdona o no a Séneca su suicidio, quizá lo más prudente sería buscar un punto medio, tal y como expone Alonso Veloso (2016: 240): «je crois qu'il faut considérer seulement que Sénèque est présenté comme "exemple de bon favori", dans un contraste voulu avec le "mauvais favori"». Esta misma idea la respaldan otros críticos, como Blüher (1983: 494-495).

¹⁷ «[m]orimos cada día, pues cada día se nos quita alguna parte de nuestra vida, e incluso cuando estamos en edad de crecer, nuestra vida decrece. Perdimos la infancia, después la adolescencia, después la juventud. Todo ese tiempo que ha pasado hasta ayer ya se ha perdido; este mismo día que tenemos lo compartimos con la muerte» (Séneca 2018: 192, *Ep.* 24. 20).

¹⁸ Para Quevedo, «las cuatro fantasmas de la vida» son la muerte, la pobreza, el desprecio y la enfermedad. Es importante deslindar esta obra de *Virtud militante*, ya que no debe ser considerada su segunda parte. Tal y como indican Rey y Alonso Veloso (2010: 289 y ss.), *Las cuatro fantasmas* es una narración independiente que se diferencia de la otra tanto en la forma (epístolas) como en el contenido.

Serrano del Castillo, con que se inicia el tratado, el escritor madrileño se propone explicar cómo debe ser afrontada la inevitable llegada de la muerte, y, por supuesto, en la epístola borbotean las ideas neoestoicas vertidas de la filosofía senequista en torno a la muerte: «Nacemos para vivir, y vivimos muriendo y para morir, y morimos para nacer a segunda vida» (Quevedo 2010b: 306). Las paradojas entre la vida y la muerte son constantes en la literatura quevediana que reflexiona sobre la muerte. Son dos puntos, a priori, muy distantes entre sí, pero que realmente se tocan en los extremos. El tono desgarrador del escritor español se ve claramente reflejado en las advertencias que le transmite a su interlocutor:

Señor don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente, murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad, ya también falleció mi edad varonil. Pues, ¿cómo llamo vida una vejez que es sepulcro, donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido? (Quevedo 2010b: 312).

Todos estos motivos procedentes de Séneca serán también muy explorados en su producción poética.²⁰ En los poemas morales cuya temática es la muerte, Quevedo sigue vertiendo todas estas notas senequistas, tal y como explicaré en el apartado siguiente.

¹⁹ Es necesario explicar el vocablo «fantasmas», dado que no se le puede atribuir el sentido actual. Ettinghausen (2009: 102-103), quien interpretó *Las cuatro fantasmas de la vida* como la segunda parte de *Virtud militante* de acuerdo con los primeros editores modernos de la obra, sostiene que: «El Brocense empleó “fantasma”, “imaginación” y “fantasía” para traducir el término estoico φαντασία. En *Epicteto español*, basándose en El Brocense, Quevedo adoptó tanto “fantasía” como “fantasma”, y en *Providencia de Dios* declara: “lo que se llama fantasma o fantasía es la imaginación”. Lo que hace en las *Fantasmas de Virtud militante* es procurar enseñar la opinión correcta de las cosas cuya apariencia ha sido distorsionada por la imaginación. Si, al parecer, su título fue inspirado por Epicteto, la forma epistolar en la que se presentan recuerda las *Epístolas* de Séneca». Rey (2010: L) remite al mismo étimo y añade: «las fantasmas son lo que el propio Quevedo llama en el capítulo tercero de *La cuna y la sepultura* “miedos de la opinión vulgar” y “amenazas de la credulidad ignorante”».

²⁰ Blüher (1979: 301) sintetiza las ideas senequistas fundamentales que influyen en el pensamiento de Quevedo: «trois aspects jouent un rôle prépondérant dans la réflexion néo-stoïcienne de Quevedo: la connaissance de soi, l'idée de la désillusion (*desengaño*) et la pensée de la mort».

4. POESÍA MORAL, POEMAS «METAFÍSICOS»

4. 1. CORPUS, FUENTES Y ESTILO

Todas las ideas morales que han sido expuestas también palpitan en su producción lírica. Su musa segunda de *El Parnaso español*, Polimnia, «[c]anta poesías morales, esto es, que descubren y manifiestas las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar» (Quevedo 1648: 45).²¹ A lo largo de los 112 poemas que constituyen este apartado literario,²² Quevedo tratará diversos aspectos temáticos, todos ellos relacionados homogénea y estilísticamente —en mayor o menor medida— entre sí en pro de alcanzar un objetivo común. Rey (1995: 65) define tal variedad de contenido como un «muestrario moral» y divide sus poemas en dos subgrupos según el destinatario al que van dirigidos. De esta manera, el primer apartado de poemas estaría integrado por todas aquellas composiciones que tratasen una «ética individual» (1995: 67). Se insertan aquí poemas cuyos temas son los deseos equivocados, la codicia, otros vicios, la relación con el medio natural, la vida retirada y la pobreza o la muerte (1995: 68-90).²³ Por otro lado, hay otro grupo de composiciones morales que se centra en una «ética política»; es decir, colectiva (1995: 91). En esta segunda sección, Quevedo buscará erradicar vicios sociales y que afectan a un conjunto de la población, como la

²¹ Modernizo en ortografía y puntuación todas las citas de *El Parnaso español*. Por otro lado, Quevedo, al final de su vida, se preocupa por ordenar sus poemas según un criterio temático. Así lo atestigua González de Salas, editor de su poesía póstuma, en las prevenciones al lector: «Concebido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve musas diesen sus nombres, apropiándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una» (Quevedo 1648: ff. *1-2). Igualmente, el *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, editado por Astrana, ofrece testimonios del propio Quevedo en dos epístolas enviadas a don Francisco de Oviedo y datadas en enero y febrero de 1645, en las que afirma que no se olvida de sus «*Obras de verso*» (Quevedo 1946: 482, 486). Para más información sobre la división de la obra poética de Quevedo en musas, su ordenación temática y demás aspectos relacionados con su edición póstuma, véanse los estudios de Blecua (1969, I: XIV-XV), Rey (1999: 33-38), Fernández Mosquera (1999: 329-367), Cacho (2001: 245-300), Candelas (2003: 287-304), Alonso Veloso (2006: 329-359) o Tobar (2013: 335-356), entre otros.

²² Polimnia es una de las nueve musas que conforman *El Parnaso español* y está constituida por 110 sonetos, una epístola y una silva. Todos los poemas se relacionan entre sí, tanto en su forma como en su contenido, dado que tienen en común un propósito moral y un mismo fin: la enmienda de los vicios y las malas costumbres. La definición de poesía moral podría completarse añadiendo que imita modelos cultos y que está escrita en un tono elevado (en esto, precisamente, se diferencia de la satírica). Además de estos 112 poemas, cabría añadir ocho silvas afines, tanto temática como estilísticamente, adscritas a la octava musa, Calíope. De esta manera, podría afirmarse que la poesía moral de Quevedo está integrada por unos 120 poemas, una cifra realmente significativa si se compara con otros escritores de la época, como Góngora, por ejemplo (Rey 1995: 17-19).

²³ Véanse algunos poemas recogidos en *Polimnia*, de temática variada, pero que tratan una moral individual: «Dichoso tú que, alegre en tu cabaña» (21), «Si las mentiras de fortunas, Licas» (94), «Retirado en la paz de estos desiertos» (109), entre otros. Como indicaba en la introducción, cito los poemas de esta musa en todos los casos por la edición a cargo de Rey (1999).

tiranía, el gobierno y la justicia, la reforma nacional o la política exterior (1995: 91-105).²⁴

Otro aspecto muy relevante en relación con su lírica moral son las fuentes. En el apartado anterior se ha dicho que principalmente se sirve de los estoicos y de la Biblia y los padres de la Iglesia para la confección de su literatura moral; pese a esto, las influencias que recibe Quevedo son algo más variadas. Con respecto a la literatura grecorromana, decide indagar en el legado clásico más allá de los escritores grecolatinos más imitados y citados. De esta manera y, pese a la dificultad de obviar a los grandes clásicos como Horacio o Virgilio (Rey 1995: 29-37),²⁵ Quevedo opta por un original acercamiento a los escritos de los autores clásicos de la llamada Edad de Plata latina: Séneca, Persio o Juvenal, entre otros. Como se analizará con posterioridad, la influencia senequista es especialmente relevante a la hora de tratar las composiciones en las que la muerte adquiere mayor relieve (Rey 1995: 48). La influencia de los teóricos estoicos es la más generalizada, ya que baña de serena resignación al conjunto de la producción poética de *Polimnia*. Rey (1995: 60) sentencia con respecto a las fuentes: «Sobre el legado proporcionado por esos tres clásicos [se refiere a Horacio, Persio y Juvenal] superpuso a Séneca y a Epicteto, que proporcionan una impronta tan claramente estoica al conjunto de *Polimnia* y las silvas». Por otro lado, la influencia bíblica y de la Patrística en esta musa segunda es menor, debido a que Quevedo agrupa sus poemas religiosos en la musa novena, *Urania* (Rey 1995: 59); no obstante, aparecen algunas menciones que remiten al Antiguo Testamento o a los padres de la Iglesia: san Agustín, san Ambrosio, Tertuliano y Cipriano, entre otros.

En cuanto al estilo de la poesía moral, cabe mencionar entre sus características fundamentales la expresividad grandilocuente y el tono elevado de las composiciones. En este aspecto se diferencia precisamente de la poesía satírica, que, si bien pretende la enmienda de ciertas conductas morales del individuo, está escrita en un registro lingüístico bajo y/o coloquial.²⁶ Rey (1995: 139) señala con respecto a este asunto que «[e]l estilo de Quevedo responde a ese deseo de enaltecer la poesía moral, pues reservó el lenguaje coloquial [...] para jácaras y poemas burlescos». Además, la lírica moral de

²⁴ Cabe mencionar, entre los poemas recogidos en *Polimnia* que tratan una moral colectiva, «Tú ya, ¡oh ministro!, afirma tu cuidado» (8) y «Más fertilizan mi heredad mis ojos» (104), etc.

²⁵ De hecho, conserva tópicos puramente horacianos y virgilianos como el elogio de la vida retirada, la crítica a la codicia, la navegación codiciosa o el *tempus fugit* (Rey 1995: 30-31).

²⁶ Véase como ejemplo el soneto de Quevedo «La vida empieza en lágrimas y caca» (1981: 561). Pese al estilo bajo que ya denota el primer verso del poema, el asunto principal es el paso del tiempo y la muerte. En el estilo es precisamente donde se encuentra la diferencia entre la poesía satírica y la moral.

Quevedo se caracteriza por su claridad, recurso que se justifica debido a su afán de erradicar las costumbres perniciosas del ser humano. El estilo está puesto al servicio del contenido y no presenta divergencias interpretativas importantes como sí podría ocurrir en otros poetas coetáneos, como Góngora y sus *Soledades* (Rey 1995: 137).

4. 2. POEMAS SOBRE LA MUERTE Y «POESÍA METAFÍSICA»

De modo muy sintético y antes de iniciar el análisis exhaustivo de esta parte de su lírica, cabe referirse de modo abreviado a la etiqueta que algunos críticos adjudicaron a este tipo de poemas morales cuyo tema fundamental consiste en una reflexión en torno a la muerte. José Manuel Blecua tildó de «metafísicas» algunas composiciones poéticas de Quevedo, en consonancia con las de ciertos escritores ingleses que escribieron en la época de la decrepita Europa barroca.²⁷ El problema que suscita encasillar algunos poemas quevedianos bajo este epígrafe es que se deja de lado el criterio estilístico: para Blecua, las composiciones metafísicas han de serlo en cuanto al contenido;²⁸ sin embargo, los metafísicos ingleses han sido definidos como tales sobre todo en relación con su estilo, la estética. En relación con esta categoría polémica, Maurice Molho (1970: 11-12) apunta hacia el sentido exacto del término «metafísico»:

Se ha querido hacer del «wit» el engranaje principal de esa poesía. «Wit» significa en inglés sutileza, ingenio, destreza. Designará también la agudeza, el juego de palabras, el *conchetto*. Pero ninguna de estas expresiones abarca el alcance intelectual del «wit», que se convierte para esas inteligencias del siglo XVII en el instrumento privilegiado del espíritu, en un puñal siempre afilado que desgarrar las tinieblas de la torpeza humana.

Como se puede apreciar, Molho vincula el «wit» inglés con el «conchetto» italiano, por lo que cabría relacionarlo con el «conceptismo» español. Por lo tanto, tal vez la etiqueta que propone Blecua no sea la más adecuada para definir este tipo de poesía quevediana, en la medida en que pueda constatarse que no es una lírica

²⁷ Blecua no sigue la clasificación en musas y crea una propia para su edición de la poesía quevediana. Personalmente, no estoy muy de acuerdo con esta idea, ya que supone subvertir el propósito original que tenía Quevedo de discernir sus poesías mediante el factor temático. Independientemente, este estudioso afirma que en su edición de la poesía quevediana «encontraremos una serie de poemas, a los que yo les puse la etiqueta de *Poemas metafísicos*, en los que se plantea el angustioso problema de la vida como muerte y de la inexorabilidad del tiempo» (Blecua 1975: XXXVI).

²⁸ «[y]o tuve el atrevimiento, quizá excesivo, de romper esa tradición y agrupé los poemas de distinto modo, comenzando por aquellos en los que Quevedo plantea los más graves problemas de la existencia, a los que llamé metafísicos. En realidad, partía de algo bien sabido, del conocido ‘temple de ánimo’ de Heidegger, Jaspers y Pfeifer, como revelación de lo interior del alma, revelación que realiza precisamente, y mejor, la poesía» (Blecua 1981: XIII).

metafísica por su contenido estricto, sino sobre todo a consecuencia de su ingenioso estilo.²⁹

Con independencia del epígrafe que reúna estos poemas quevedianos, resulta inevitable relacionarlos con los de los poetas ingleses del siglo XVII.³⁰ Son composiciones muy cercanas entre sí tanto formal como estilísticamente. Por supuesto, el contenido del Barroco en relación con la muerte también está muy presente; de hecho, Navarro de Kelley (1973: 37-38) sostiene que «el núcleo de su poesía metafísica [la de Quevedo] está constituido por una serie de poemas motivados por la conciencia de la muerte». De esta manera, en este trabajo analizaré los poemas sobre la muerte del escritor español y, como objetivo secundario, mostraré algunas concomitancias con los de algunos poetas metafísicos ingleses, en particular con John Donne, pero también con otros menos conocidos como Herbert o Vaughan.

La poesía de Francisco de Quevedo que trata el asunto de la muerte aborda su contenido temático en dos direcciones que, en la práctica, se muestran fundidas en una misma, pues la existencia de la primera implica la llegada de la segunda: el tiempo y la muerte. En este tipo de composiciones, la voz poética es un reloj que acompasa con sus versos los latidos postreros de un corazón que está dejando de palpar y que se acerca, irremediabilmente, al descanso eterno. Empero, esto no implica vincular al escritor aurisecular con Heidegger y los existencialistas del siglo XX, como lo hizo Durán (1954). Quevedo es un moralizador neoestoico que insta a aprovechar virtuosamente el tiempo durante la vida. Veyne (1995: 87) corrobora esta idea partiendo del estoicismo: «En la vida de un estoico, cada minuto cuenta; el tiempo es inapreciable. No porque sea breve y se tema carecer de él (a cada minuto su premio, que consiste en haber empleado racionalmente el minuto), sino porque no se le debe perder con irreflexión».

No obstante, lo verdaderamente novedoso de la poesía sobre la muerte de Quevedo no es el tema que trata, de raigambre conocida y ya explorada, sino cómo lo plantea. El tiempo y la muerte en la poesía quevediana juegan en el plano de lo etéreo, de lo supraterrrenal. A través de un estilo ingenioso y de imágenes sorprendentes,³¹ el

²⁹ Numerosos estudios críticos han contribuido a rechazar la propuesta de Blecua en torno a su controvertida etiqueta, e incluso algunos ya habían definido lo que era la poesía metafísica antes de su propuesta. Véanse los trabajos de Grierson (1921), Eliot (1921), Smith (1933), Terry (1958, 1993), Navarro de Kelley (1973) o Hoover (1978), entre otros.

³⁰ El término «metafísico» aplicado a los poetas ingleses del siglo XVII se debe al Dr. Johnson, y en su origen suponía un gran vituperio para los escritores a los que iba dirigido; de ahí que se pueda comparar, en cierta medida, con la oscuridad gongorina (Martín 1997: 25).

³¹ Por razones de espacio, no puedo entrar en detalles a propósito del estilo conceptista de Quevedo dado que además no es mi caso de estudio, pero cabe destacar que Spitzer (1980: 320) reconoce a Quevedo —y

escritor madrileño recrea un motivo ya conocido y lo moldea para darle una forma personal. Con respecto a este asunto, Alonso (1976: 499) afirma: «La novedad del poeta es la forma, colaboradora del pensamiento en cuanto que lo fija, lo adensa, resalta partes en la sombra, le da perfiles nuevos». Por lo tanto, y en consonancia con los poetas metafísicos ingleses,³² la novedad de Francisco de Quevedo en este tipo de literatura no es tanto el contenido que trata sino la manera en que se enfrenta a él.³³

a Gracián, por sus tratados teóricos— como el escritor que mejor representa el estilo barroco, puesto que es el más conceptista de todos ellos. Para más información sobre el estilo conceptista, véanse los trabajos de Collard (1967), García Berrio (1968), Lázaro Carreter (1974), Alonso (1976), Parker (1978), Collard, Mongue y Parker (1983) y Graziani (2000), entre muchos otros.

³² Hoover (1978: XVII) añade, en relación con Quevedo y Donne, que «[t]hese themes were not new; what *was* new was the intensity with which men like Donne and Quevedo expressed their intellectual and emotional apprehension of time's passage».

³³ Sería contradictorio que mi análisis de sus poemas fuese dirigido en exclusiva a cómo afronta el tema de la muerte. Por lo tanto, propongo un análisis más formal, enunciativo, que da cabida a la voz poética y a cómo se expresa en el poema; véase Spitzer (1980: 40) y su «procedimiento “inmanente”».

5. ACTITUDES ANTE LA MUERTE: POEMAS-APÓSTROFE Y POEMAS ÍNTIMOS

Para estudiar los poemas del corpus principal de Quevedo en torno a la muerte, he decidido clasificarlos en dos grupos que se diferencian según la actitud que muestra en ellos la voz poética y la impresión que causa en su destinatario.³⁴ Así, hago una primera división entre lo que he denominado «Poemas-apóstrofe» y «Poemas íntimos», apartados que explicaré a continuación.

5. 1. POEMAS-APÓSTROFE

Los poemas quevedianos que recojo bajo este epígrafe apuntan directamente hacia esta figura discursiva. Según Azaustre y Casas (2015: 126), el apóstrofe es una forma de *evidentia* que consiste en una «apelación a un destinatario textual». El objetivo no es otro que dotar de verosimilitud a lo que se está contando, enfatizar el discurso y acercarlo al lector: «Dirigir la palabra a un interlocutor presente en el texto hace más vivo y real aquello que se expresa, como si en verdad se dijese ante el lector».

Por lo tanto, en este grupo de poemas subyace la idea de que la voz poética exhorta a alguien y lo aconseja o censura. No tiene por qué ser un interlocutor humano o terrenal, sino que puede apelar a algún concepto abstracto o conceptual. En suma, lo realmente importante es que el enunciador lírico solicita la atención de un oyente que aparece en el propio poema y se dirige abiertamente a él: «en todos los casos el destinatario, sea un pronombre, un personaje expresamente denominado o una personificación, es invocado para recibir una crítica, un consejo o una alabanza» (Rey 1995: 114).

Nuevamente, divido este epígrafe en dos subgrupos que examinan de una manera más prolija las divergencias existentes entre ambos, según el tipo de receptor

³⁴ Desde los últimos años del siglo XX la teoría de la literatura ha avanzado considerablemente en el análisis poético. De esta manera, López Casanova (1994: 59-82) distingue diversos tipos de enunciador lírico. Esto es, se ha desechado la tradicional y cuestionada idea de que es el propio escritor quien se muestra directamente en el poema. A este hecho contribuyeron numerosos trabajos. Entre ellos, los de Cabo (1998), que utiliza la metáfora de Narciso y Filomela para explicar este proceso; Abuín (1998), que emplea la imagen baudeleriana del *homo dúplex* para representar al poeta como un doble de sí mismo; o Pozuelo Yvancos (1998: 55), que llega hasta el punto de cuestionarse la existencia de una voz poética y acuña el término «indeterminación enunciativa», vinculada no al poema ni al poeta, sino al acto de pensar. No obstante, considero que, en una literatura clásica como es la del barroco español, el pensamiento del autor sí se trasluce de alguna manera en la voz poética. Quevedo parece mostrar en sus poemas morales una forma determinada de concebir la vida, pese a que incurra en algunas aparentes contradicciones, máxime cuando trata el azaroso tema de la muerte (Kelley 1973: 52-58).

lírico al que vaya dirigido el apóstrofe: «Receptores propios» y «Receptores impropios».³⁵

5. 1. 1. Receptores propios

Los receptores poéticos propios son aquellos que representan a un interlocutor moral físico, existente. En la mayoría de las composiciones de este subgrupo se alude a un destinatario concreto, un hombre con nombre propio al que se interpela y aconseja. Cabrían aquí también otro tipo de destinatarios más generales, como la propia humanidad o el conjunto de seres humanos. Rey (1995: 113) ratifica esta idea: «El destinatario puede poseer un nombre propio, consistir meramente en un pronombre (*tú*, *vosotros*), o ir implícito en un *nosotros*».

En este apartado entraría el poema quevediano «Señor don Juan, pues con la fiebre apenas».³⁶ Como la mayoría de los poemas que serán analizados, su forma métrica es un soneto y posee una estructura clásica dividida en dos cuartetos y dos tercetos que ilustra perfectamente la *dispositio* bipartita.³⁷ Es decir, en los cuartetos la voz lírica presenta una idea que se contradice o matiza en los tercetos, si bien abundan los casos en que la formulación sorprendente abarca solo el último terceto o incluso el último verso. Las estrofas de este poema siguen la usual estructura bimembre: en los cuartetos se muestra el paso del tiempo representado en el deterioro físico del ser humano;³⁸ y en los tercetos la voz lírica interpela a don Juan: «salid a recibir la sepultura» (v. 9), e invita a su amigo a aceptar la muerte de forma serena, en relación con los postulados senequistas.

En esta composición, la voz lírica se dirige a un interlocutor muy concreto: «Señor don Juan» (v. 1), al que ya identifica y ubica desde el primer verso. Destacan las personificaciones de la «sangre desmayada» (v. 2) y de la «edad desabrigada» (v. 3),

³⁵ Para esta nueva subdivisión, tomo la terminología de Luján Atienza (1999) que, partiendo de los postulados teóricos expuestos por Levin (1979), distingue entre dos tipos de receptores; cuando la voz poética se dirige a alguien concreto, como un ser humano: «segunda persona determinada o propia» (1999: 235-237) o cuando la voz poética se refiere a un concepto abstracto: «segunda persona imposible o impropia» (1999: 238).

³⁶ Véase el apéndice. A partir de ahora, elidiré la remisión al apéndice, pero subrayo que los veinte poemas de Quevedo que estudio en relación con la muerte están recogidos y ordenados en este apartado final para facilitar su comprensión.

³⁷ Remito a Paraíso (2000: 329-337) y Azaustre y Casas (2015: 73).

³⁸ Una descripción muy similar la realiza Quevedo en *Las cuatro fantasmas de la vida*: «los ojos, inhábiles para recibir la luz, miran noche; saqueada de los años la boca, ni puede disponer el alimento ni gobernar la voz; las venas para calentarse necesitan de la fiebre; las rugas han desamoldado las faciones, y el pellejo se ve disforme, con el dibujo de la calavera que por él se trasluce» (2010b: 313).

que acercan al lector al contenido del poema a través de un estilo muy peculiar.³⁹ Tampoco hay que olvidar la mención a las arterias y las venas (v. 4), recurso peculiar en Quevedo y que es otro ejemplo de cómo el escritor utiliza un léxico que, por su materialidad y cotidianeidad, con formulaciones que a veces podemos considerar extrapoéticas, suscita la sorpresa del lector.⁴⁰ En el segundo cuarteto se aceleran las imágenes que evocan esa fugacidad temporal. La vejez se acentúa por las canas: «de nieve están las cumbres llenas» (v. 5), por la pérdida de la dentadura: «la boca de los años saqueada» (v. 6) y por la ceguera: «la vista, enferma, en noche sepultada» (v. 7); y todo se resume en que la vitalidad ya es algo que no pertenece al hombre cuando envejece: «y las potencias de ejercicio ajenas» (v. 8). En los tercetos la voz poética vuelve a interpelar al receptor lírico a través de un imperativo: «salid a recibir la sepultura» (v. 9) y lo invita a aceptar la muerte en vida y prepararse virtuosamente para su llegada: «que morir vivo es última cordura» (v. 11). El último terceto sintetiza una idea senequista ya tratada, esto es, la mayor parte de la muerte pasa durante la vida, aunque solo se la reconozca por el último suspiro: «La mayor parte de la muerte siento/ que se pasa en contentos y locura,/ y a la menor se guarda el sentimiento» (vv. 12-14). Es un soneto puramente quevediano, en el que, a través de un estilo muy personal, alcanza imágenes sorprendentes en consonancia con el neoestoicismo que tiñe su pensamiento. Además, este primer poema valdría para desterrar la idea de que Quevedo, en sus composiciones morales, apenas emplea adjetivos. Según Ariza (1981: 9), en los poemas no satíricos, Quevedo emplea una media de diez adjetivos por composición, lo que equivale casi a uno por verso si se trata de un soneto. Además, añade que los poemas en los que aparecen más adjetivos son aquellos que Blecua denominó «metafísicos», y que solían ir colocados en posición de rima para amplificar o matizar una idea (1981: 10-14). En este soneto aparecen numerosos adjetivos al final de cada

³⁹ Quevedo intenta imitar a su maestro empleando un estilo concreto, que sirva para vincular al lector con sus inquietudes. En detrimento de este, Séneca empleaba un estilo abstracto, especulativo, de corte filosófico. El propio Quevedo lo afirma en su obra en prosa *De los remedios de cualquier fortuna* (2010d: 727-728). En relación con estas divergencias estilísticas entre ambos autores, Rey (2000: 24) corrobora: «Séneca fue, fundamentalmente, un inspirador ideológico de Quevedo, quien tuvo que realizar un original esfuerzo estilístico para convertir los conceptos especulativos y abstractos de sus epístolas, tratados y diálogos en materia poética, en expresión concreta y vital».

⁴⁰ Según Levisi (1973: 356): «En una serie de poesías, sobre todo en los sonetos generalmente denominados morales, metafísicos y amorosos, Quevedo utiliza imágenes en las cuales se indica como centro u origen de los propios sentimientos no sólo el corazón o el alma tradicionales, sino concretizaciones físicas mucho más prosaicas: venas, médulas o entrañas». Por lo tanto, para Levisi las venas son ‘conductos’ por los que circula el amor o la vida. Recuérdese el famoso soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera» (Quevedo 2013: 119), en el que las venas transportan el sentimiento amoroso del amante ardiendo en llamas.

verso: «desmayada» (v. 2), «desabrigada» (v. 3), «llenas» (v. 5), «saqueada» (v. 6), «sepultada» (v. 7), «ajenas» (v. 8), etc., que, además de situarse en posición de rima consonántica, sirven para dotar al sustantivo al que acompañan de una característica muy peculiar, perteneciente al campo semántico de la vejez y de la enfermedad. Y cabe mencionar aun el epígrafe, que también es revelador a propósito de las ideas que la voz poética quiere transmitir en relación con el neoestoicismo: «Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida, y ésta no se siente; y la menor, que es el último suspiro, es el que da pena».

Otro de los poemas que puede incluirse en este subepígrafe de «Receptores propios» es «Falleció César, fortunado y fuerte».⁴¹ En esta composición, el receptor lírico no aparece en el primer verso, como en el caso anterior, sino que se le menciona al final de la composición: «Licas, sepultureros son las horas» (v. 14). Es decir, la voz poética, a lo largo de los trece versos, expone una situación determinada de carácter general: el paso del tiempo y las consecuencias que desembocan en la muerte para, en el último verso, quebrar toda esa descripción y apuntar directamente hacia su interlocutor moral, Licas, en el que condensa toda la información que ha ido vertiendo.

El primer cuarteto alude al tópico clásico del *Ubi sunt?* Este *locus a tempore* hace alusión al poder igualatorio de la muerte, que también acaba con la vida de los hombres gloriosos y de los esplendores humanos.⁴² En este caso, se menciona a César, que, pese a ser «fortunado y fuerte» (v. 1), ha muerto. Pero el enunciador lírico renueva el tópico, porque incluso el sepulcro de César muere: «porque también para el sepulcro hay muerte» (Rey 1999: 283, nota 4). El segundo cuarteto presenta dos construcciones antitéticas que intensifican el dolor del ser humano debido al paso del tiempo. La idea paradójica de la muerte de la vida, «muere la vida» (v. 5), una formulación en oxímoron, reafirma las ideas senequistas; pero más peculiar es la imagen del tiempo silenciando las glorias terrenales: «La hora, con oculto movimiento,/ aun calla el grito que la fama vierte» (vv. 7-8). Esto es, los opuestos entre «calla» y «grito» (v. 8) acentúan la idea de que las manecillas del reloj, a través de la metonimia de la hora, tapan la boca a una fama efímera, que no puede celebrar sus triunfos porque la presencia de la muerte es algo insondable que nunca abandona a la existencia humana. En el primer terceto aparece una metáfora que es, al tiempo, «costumbrista» y mitológica, la

⁴¹ Para evitar ser repetitivo en el conjunto del análisis, excluyo las nociones teóricas a propósito de la forma que ya he tratado o mencionado en el análisis del primer soneto.

⁴² Véase Azaustre y Casas (2015: 62-63).

del sol y la luna hilvanando el paso del tiempo, representados por la noche y el día: «Devanan sol y luna, noche y día» (v. 9), que recuerda a las Parcas de la mitología clásica, tejedoras de la existencia humana. Además, a partir de los verbos se puede advertir por primera vez que la voz lírica, en realidad, se está dirigiendo a alguien: «y lloras/ las advertencias que la edad te envía» (vv. 10-11). El último terceto vuelve a exponer una imagen clásica pero contaminada de la melancolía que ha ido destilando el poema; la aurora como enfermedad, debido a que anuncia el amanecer de un nuevo día y, por tanto, del paso del tiempo: «Risueña enfermedad son las auroras,/ lima de la salud es su alegría» (vv. 12-13). Finalmente, la mencionada advertencia al receptor lírico: «Licas, sepultureros son las horas» (v. 14).⁴³

Otro poema que cabría incluir en este subgrupo es «Vivir es caminar breve jornada». En este poema, el interlocutor al que exhorta el enunciador lírico es «Lico» (v. 2), a quien informa de que la vida es un camino metafórico cuyo final llega presto y no es otro que la muerte definitiva.

El primer cuarteto presenta el conocido verso «Vivir es caminar breve jornada» (v. 1), en el que aparece el tópico antiguo de la vida como camino (Azaustre y Casas 2015: 68).⁴⁴ Sin embargo, la novedad estilística reside en que esa senda por la que el ser humano pasea ya se trata de la propia muerte, y la voz poética avisa a Lico: «y muerte viva es, Lico, nuestra vida». Se trata de una idea silogística: si la vida es el camino, y la vida es muerte, necesariamente el camino deberá ser ya la propia muerte. Lo habitual sería que el camino condujese a ella, pero es que la senda que recorre el individuo ya se está muriendo a la par que él. El verso cuarto reafirma esta idea de la vida sepultándose en el propio cuerpo: «cada instante en el cuerpo sepultada», muy recurrente en Quevedo (Moreno Castillo 2012: 98, nota 4). El segundo cuarteto comienza con un verso paradójico que encierra una idea puramente quevediana: «Nada que, siendo, es poco y será nada» (v. 5). Como hará en otras ocasiones, la políptoton verbal del verbo *ser* reafirma la idea de la existencia de algo, que a su vez se ve reducida por los adverbios: *nada* y *poco*;⁴⁵ es decir, la existencia material de las cosas se ve reducida, finalmente, a

⁴³ La imagen de las horas personificadas como sepultureros debido a la analogía entre sus manecillas y el instrumento para cavar en la tierra aparece en otro de los poemas más famosos de Quevedo que será analizado en páginas siguientes: «Azadas son las horas y el momento» (Quevedo 1999: 188, v. 12). Igualmente, subyace la idea del tiempo y las horas como asalariados de la muerte, que se podrá advertir de forma más manifiesta en composiciones que serán tratadas con posterioridad.

⁴⁴ Clamurro (1986: 408) tiene muy en cuenta este tópico, que descuella en los poemas quevedianos.

⁴⁵ Véase Azaustre y Casas (2015: 101-102) para una explicación sobre la políptoton verbal.

la nada.⁴⁶ Además, la personificación de la tierra: «tierra animada» (v. 8) contribuye a aclarar la idea de la muerte en vida del individuo, que ya desde el momento del nacimiento apunta a la tumba.⁴⁷ Los tercetos presentan la idea del desengaño, tópico puramente barroco que Quevedo explota hasta la saciedad. En el primero, la voz poética avisa de que la inocente vida, distraída y ciega, «tropezará con el mismo monumento» (v. 11); es decir, con la tumba. El segundo terceto es una comparación con el primero y presenta el tópico del hombre como navegante,⁴⁸ que surca «divertido» (v. 12) el mar de su existencia hasta que la muerte, elidida en el último verso, aparece para llevárselo: «y, antes que piense en acercarse, llega» (v. 14).

Otros poemas quevedianos que integro en este subgrupo ya no son sonetos, sino silvas.⁴⁹ Pese a que la forma estrófica sea diferente,⁵⁰ el estilo es semejante y, a partir de él, se alcanza la novedad en la materia tratada. La primera silva que se analizará será la titulada «El escarmiento», cuyo primer verso es «¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas».⁵¹ Este poema no se encuentra inserto en la musa *Polimnia*, sino que aparece, en esta versión que se ha seleccionado, en la musa octava, *Calíope*.⁵²

Este complicado poema alude ya a un interlocutor moral desde el primer verso: «¡Oh, tú, que, inadvertido, peregrinas». A diferencia de los casos anteriores, la voz poética no interpela a un hombre concreto, por su nombre; sino que menciona a un caminante de forma general a través de ese pronombre indeterminado. Es una silva que recoge los tópicos literarios predilectos de Quevedo en relación con la muerte para conminar a ese receptor lírico a que viva virtuosamente.⁵³ Por lo tanto, ya son presentados unos personajes en un espacio determinado; esto es, un lugar hostil, una especie de *locus eremus*: «peña tosca y dura,/ que, de naturaleza aborrecida,/ invidia de

⁴⁶ Nuevamente, Quevedo (2010a: 90) realiza una afirmación muy parecida en *La cuna y la sepultura*: «mira que eres el que ha poco no fuiste y el que, siendo, eres poco y el que de aquí a poco no serás».

⁴⁷ Véase Moreno Castillo (2012: 98, nota 5-8) para una paráfrasis de esta complicada estrofa.

⁴⁸ Véase Azaustre y Casas (2015: 67-68) a propósito de este tópico.

⁴⁹ Sobre la forma métrica, véase Paraíso (2000: 174-183). Utilizo la canónica edición de Blecua (1981) para el estudio de las silvas, pues no pertenecen a la musa *Polimnia*.

⁵⁰ Dentro de las silvas, Quevedo cultivó diversas modalidades métricas: además de la sucesión indefinida de heptasílabos y endecasílabos, la estructura en estancias, con estrofas fijas. Normalmente, parte de la canción moral estoica latina (cuya fuente principal es Estacio), aunando igualmente recursos expresivos de otras tradiciones poéticas.

⁵¹ Para un exhaustivo y más completo análisis de esta silva, véase el comentario de Moreno Castillo (2012: 100-118).

⁵² La musa *Calíope* aparece en *Las tres musas últimas castellanas*, edición a cargo de Pedro de Aldrete, sobrino de Quevedo, y publicada en 1670. En concreto, esta musa es una especie de cajón de sastre, en el que se agrupan la mayoría de las silvas y otras composiciones quevedianas.

⁵³ Remito a Moreno Castillo (2012: 101, nota 1).

aquel prado la hermosura» (vv. 11-13).⁵⁴ Después, la voz poética ordena la detención del peregrino: «detén el paso y tu camino olvida,/ y el duro intento que te arrastra deja,/ mientras vivo escarmiento te aconseja!» (vv. 14-16). La primera estrofa de la silva (se trata de un poema en estancias) es una exclamación retórica que ubica a los personajes en un espacio y que muestra la intención de la voz lírica: aconsejar al caminante. Hasta aquí el poema consiste en un tratamiento personal del motivo del epitafio. En la poesía griega y en los epigramas latinos, el epitafio favorece la amonestación moral; es decir, el muerto da consejos al vivo para que no repita sus errores. Sin embargo, el poema quevediano entraña una paradoja: el muerto no ha fallecido y escarmienta mientras vive en una metafórica cueva.⁵⁵ El protagonista es un personaje desengañado, próximo a la muerte. Se trata de un hombre retirado, biológicamente vivo pero muerto en una metafórica sepultura, que habla con el peregrino, con el caminante, para que no repita sus errores y aprenda. En la segunda estrofa se focaliza todavía más el espacio, se pasa de la sórdida y desdeñosa montaña a la oscura cueva: «En la que oscura ves, cueva espantosa,/ sepulcro de los tiempos que han pasado,/ mi espíritu reposa, dentro en mi propio cuerpo sepultado» (vv. 17-20). La cueva es el propio sepulcro que se compara con un cuerpo que ya se consume en sí mismo como si estuviese muerto, en una nueva referencia al tópico del cuerpo como sepulcro, tan recurrente en Quevedo. También se inserta otro tópico, el de la vida como guerra: «y gozo blanda paz tras dura guerra» (v. 26);⁵⁶ en el que se expone la idea de que la vida del ser humano es un luchar constante contra sí mismo. A continuación figura una referencia al tópico del menosprecio de Corte: «hurtado para siempre a la grandeza,/ al envidioso polvo cortesano,/ al inicuo poder de la riqueza,/ al lisonjero adulador tirano» (vv. 27-30), apuntalado por la estructura anafórica, y que conduce al *beatus ille*.⁵⁷ La voz poética no echa en falta las ventajas de los nobles porque ha aprendido que ellos tampoco pueden deslindarse de la muerte que llevan consigo mismos. En la tercera estrofa se inserta el tópico de los viajes marítimos y de los restos del barco naufragado colgados como exvotos. La novedad reside en que, en palabras de Moreno Castillo (2012: 105):

en este caso, no están en un templo o en una iglesia; el poeta, salvado del naufragio de este mundo, ha colgado los símbolos de los peligros que corrió en las paredes de su

⁵⁴ Véase Azaustre y Casas (2015: 60-61) sobre el tópico clásico del *locus eremus*.

⁵⁵ Sobre el epitafio en la poesía barroca, consúltense los trabajos de Blanco (1984) y López Poza (2008).

⁵⁶ Este tópico se encuentra en el soneto al que he aludido anteriormente en una nota, y que será analizado más tarde: «Breve combate de importuna guerra» (Quevedo 1999: 188, v. 5).

⁵⁷ Véase Azaustre y Casas (2015: 61-62).

propia morada, considerada como tempo del desengaño, para tener siempre ante sus ojos, como advertencia, el recuerdo de los males pasados.

Así, la voz poética menciona sus prendas: «Estas mojadas, nunca enjutas, ropas,/ estas no escarmentadas y deshechas/ velas, proas y popas» (vv. 33-35) como ofrenda a los dioses, que cuelga para acordarse de sus males pasados y no volver a caer en ellos: «lamentables despojos,/ desprecio del naufragio de mis ojos» (vv. 39-40).

La cuarta estrofa muestra la desazón del enunciador lírico al darse cuenta de lo efímero de la existencia humana y completar su desengaño espiritual. La muerte es una entidad ineludible que habita junto a la voz poética, y eso le desasosiega porque su devenir es algo incierto: «No lloro lo pasado,/ ni lo que ha de venir me da cuidado» (vv. 57-58). Todo posee un sentido negativo, en contraposición con los ideales estoicos, que invitan a vencer los miedos: «y mi loca esperanza, siempre verde,/ que sobre el pensamiento voló ufana,/ de puro vieja, aquí su color pierde,/ y blanca puede estar de puro cana» (vv. 59-62).

La siguiente estrofa presenta una situación paisajística. Comienza con una imagen arbórea: los fresnos, que representan el paso del tiempo porque permanecen incorruptos a sus inclemencias, beben la sangre de la guerra mientras el olmo y la vid se aman (vv. 65-68).⁵⁸ Después se menciona al ruiseñor como «Orfeo del aire» (v. 75), pero que en su canto le ofrece consuelo en su dolor al enunciador lírico (vv. 76-77), pues «el canto del ruiseñor es el lamento de Filomena» (Moreno Castillo 2012: 111).

La sexta estrofa se inserta en el tópico de la navegación codiciosa, actividad de la que el sujeto lírico reniega tras haber padecido y escarmentado los males de la búsqueda del oro: «ni a Fortuna me entrego, con la codicia y la esperanza ciego,/ por cavar, diligente,/ los peligros precisos del Oriente;/ no de mi gula amenazada vive/ la fénix en Arabia, temerosa,/ ni a ultraje de mis leños apercibe/ el mar su inobediencia peligrosa» (vv. 87-94).

En la penúltima estrofa la voz poética se sosiega y, con serenidad, se dispone a esperar la inevitable llegada de la muerte: «Nací muriendo y he vivido ciego,/ y nunca al cabo de mi muerte llego» (vv. 111-112). Es una idea estoica, que Quevedo recupera entre los postulados senequistas: se nace con la muerte, por lo que resulta absurdo afligirse por ella. Además, el verso 104 merece una mención especial: «la alma, que anudada está en la vida», pues esta idea platónica del nudo será expuesta por Quevedo

⁵⁸ Véase el trabajo de Egido (1982) sobre el motivo de la vid y el olmo.

en otras de sus composiciones.⁵⁹ La estrofa final vuelve a aludir a su interlocutor, «¡Tú, pues, oh caminante, que me escuchas» (v. 113), para sintetizar las ideas principales que le ha planteado. Le pide que salga a recibir la muerte pues es imposible vencerla: «si pretendes salir con la victoria/ del monstro con quien luchas,/ harás que se adelante tu memoria/ a recibir la muerte» (vv. 114-117).⁶⁰ También le aconseja que deje de lado las riquezas y los tesoros, pues todos ellos son vanos ante la amenaza de la hora postrera: «Cánsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte/ en adquirir riquezas y tesoro;/ que últimamente el tiempo ha de heredarte,/ y al fin te dejarán la playa y oro» (vv. 123-126). Los versos finales resumen toda la composición. La voz poética aconseja al caminante en particular —y a la humanidad en general, ya que «El escarmiento» no deja de ser un himno con un afán globalizador— que viva en virtud consigo mismo, ya que la muerte también lo está royendo a él mismo: «Vive para ti solo, si pudieres;/ pues sólo para ti, si mueres, mueres» (vv. 127-128). El carácter sentencioso se potencia con la reiteración de la palabra «mueres» con que se cierra el poema, pero también por el contenido antitético de los términos que inician y concluyen la máxima a modo de epifonema («[v]ive»/ «mueres»).

Otra de las silvas quevedianas que se puede adscribir a este subgrupo es la titulada «El reloj de sol», más breve que la anterior, cuyo primer verso es «¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética». En este caso, se vuelve a recurrir a un interlocutor moral concreto, Floro, cuyo nombre propio aparece ya desde el primer verso.

El poema comienza con una imagen matemática mediante la mención de la «Arismética» (v. 1) y la «Geometría» (v. 2).⁶¹ Se muestra el paso del tiempo y la puesta de sol desde un punto de vista puramente científico: se mencionan los números («números a la docta Geometría», v. 2), la línea del ocaso («¿[v]es por aquella línea, bien fijada», v. 4) y la velocidad («del sol la velocísima hermosura», v. 6). Después la voz poética lanza una pregunta retórica, cuestionándose si de verdad Floro se complace en conocer cuánto vive y el paso del tiempo: «¿Agradeces curioso/ el saber cuánto vives,/ y la luz y las horas que recibes?» (vv. 8-10), para terminar con una metáfora solar con la que se identifica la voz poética, pues el ocaso del sol se vincula con la cercanía del fin de su trayectoria vital: «pues tu vida, si atiendes su doctrina,/ camina al

⁵⁹ Véase Quevedo (1999: 214, vv. 9-10): «Desata de este polvo y de este aliento/ el nudo frágil en que está animada» o Quevedo (1999: 246, v. 11): «espíritu en miserias anudado».

⁶⁰ Recuérdese el poema «Señor don Juan, pues con la fiebre apenas»: «salid a recibir la sepultura» (v. 9).

⁶¹ La elección de estas dos ciencias no es casual, ya que formaban parte del *quadrivium*, uno de los sistemas que agrupaban las artes liberales y al que pertenecían disciplinas relacionadas con las matemáticas: aritmética, geometría, astronomía y música.

paso que su luz camina» (vv. 15-16). Finalmente, el enunciador lírico vuelve a interpelar a su interlocutor moral: «No cuentes por sus líneas solamente las horas, sino lógrelas tu mente» (vv. 17-18); esto es, exhorta a su interlocutor a que no se limite a utilizar el reloj solo para llevar el cómputo de las horas que pasan, sino para aprovechar moralmente esas horas de vida. Los versos finales son totalmente desoladores y reivindican esta idea en torno a la muerte, pues la última hora que marque el reloj será la de la llegada de la «sombra» que le arrebatará su vida: «desde un número en otro tu camino/ corres, y pasajero/ te aguarda sombra el número postrero» (vv. 24-27).

La última silva quevediana que será analizada en este subepígrafe de «Receptores propios» es la que lleva por verso primero «Estas que veis aquí pobres y oscuras». La complejidad de esta silva es formal, pues el contenido es fácilmente detectable: la voz poética encuentra un sepulcro de un monarca, que induce una reflexión acerca de lo importante en la vida humana; esto es, la virtud del individuo, pues ni siquiera los poderosos pueden elidir el poder igualatorio de la muerte. Esta composición entraría dentro de lo que Rey (1995: 115-117) denominó poemas de «dos destinatarios». En ellos, la voz poética alude a un destinatario general, en este caso, un *vosotros*, la humanidad; sin embargo, en un momento del poema interpela a otros destinatarios, concretamente, apostrofa a la muerte a partir de numerosas exclamaciones retóricas (vv. 23-44).

La silva comienza evocando al tópico clásico de las ruinas en relación con el paso del tiempo, que corroe las piedras, a través de la técnica de la *evidentia*: «Estas que veis aquí pobres y oscuras/ ruinas desconocidas,/ pues aun no dan señal de lo que fueron;/ estas piadosas piedras más que duras,/ pues del tiempo vencidas,/ borradas de la edad, enmudecieron» (vv. 1-6).⁶² Después la voz poética menciona unos «güesos» (v. 9) que pertenecieron a una persona ilustre. Era un rey, que se identifica por su metonimia («[t]uvo cetro temido», v. 13), pero ahora está totalmente sepultado y ya no es poderoso. La evocación se sustenta en el tópico del *Ubi sunt?*, aunque cabría apreciar posibles alusiones a la idea del menosprecio de la Corte: «¡y verla agora abierta,/ palacio, cuando mucho, ciego y vano/ para la ociosidad de vil gusano!» (vv. 18-20). Acto seguido el poema se quiebra (vv. 23-44), y la voz lírica deja de apuntar a un interlocutor moral para hacer un alegato en favor de la muerte a través de exclamaciones retóricas: «¡Oh muerte, cuánto mengua en tu medida/ la gloria mentirosa de la vida!»

⁶² Sobre este tópico, véase Azaustre y Casas (2015: 63).

(vv. 23-24). Se presenta en estos versos el poder de la muerte para alcanzar a todo tipo de personas, sin que siquiera las más poderosas puedan escapar. Son un conjunto de ideas que se podrían considerar enmarcadas en el *contemptus mundi*, esto es, la vanidad de los bienes terrenales y lo efímero de la existencia ante la capacidad destructora del tiempo que termina segando la muerte.⁶³ El poema continúa, y el enunciador lírico vuelve a apuntar a su interlocutor: «Mirad aquí el terror a quien sirvieron» (v. 45). Deja de lado las alabanzas a la muerte para seguir enseñando a su receptor poético principal: el género humano. Utiliza el recurso de la ironía en relación con tópicos clásicos como la *aurea mediocritas* o la navegación codiciosa, para mostrar lo que no se debe hacer: «Id, pues, hombres mortales;/ id, y dejaos llevar de la grandeza/ y émulo a los tronos celestiales,/ vuestra naturaleza/ desconoced, dad crédito al tesoro,/ fundad vuestras soberbias en el oro» (vv. 52-57); «Solicitud los mares,/ para que no os escondan los lugares» (vv. 66-67). Todas estas ideas se sintetizan con el *exemplum* final,⁶⁴ que no es otro que la propia imagen del monarca enterrado al que la voz poética se refería al principio de la composición: «Vivo en muerte lo muestra/ este que frenó el mundo con la diestra;/ [...] y en nuevas formas va peregrinando/ del alta majestad que tuvo ajenas» (vv. 84-94). La metáfora del rey y de sus riquezas vanas a la hora de la muerte ejemplifica lo absurdo que es poseer bienes materiales en la vida terrenal. La voz lírica ofrece un consejo en los últimos dos versos: «Reina en ti propio, tú que reinar quieres,/ pues provincia mayor que el mundo eres» (vv. 95-96), con probables ecos del tópico del hombre como microcosmos o universo pequeño, aunque aquí el imperio moral del individuo sobre sí mismo le haría mayor que el propio mundo. Nuevamente, persiste la idea de alcanzar una virtud personal para afrontar sin titubeos la llegada implacable de la muerte.

5. 1. 2. Receptores impropios

Siguiendo la ya mencionada terminología de Luján Atienza (1999: 238), los poemas caracterizados por la presencia de receptores impropios serían aquellos en los que la voz poética no se dirige a una persona física, terrenal, sino que alude a conceptos abstractos como el tiempo, la muerte o mismo Dios, pero no ya para aleccionarlos. La diferencia radica en que la entidad física y tangible deja paso a un ente abstracto e ideal.

⁶³ Para una explicación sobre el *contemptus mundi*, véase Azaustre y Casas (2015: 63-64).

⁶⁴ Véase Azaustre y Casas (2015: 136-137), a propósito del *exemplum* en la literatura.

Se inscribe dentro de este grupo el soneto «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios». El poema comienza ya con una apelación directa, «Ven ya» (v. 1), y se dirige metafóricamente a la muerte: «miedo de fuertes y de sabios» (v. 1). Se presenta el carácter totalizador de su poder, ya que la temen hasta los más poderosos. Los siguientes versos de este primer cuarteto presentan una ambientación pagana, con la idea del cuerpo temeroso, en tanto que perecedero, «huya el cuerpo indignado con gemido» (v. 2), una probable reminiscencia de la Eneida de Virgilio; y una mención especial al Leteo, río del olvido de la mitología clásica, del que beben los labios del protagonista para olvidar: «debajo de las sombras, y el olvido/ beberán por demás mis secos labios» (vv. 3-4).⁶⁵ El segundo cuarteto presenta el ya mencionado tópico del *Ubi sunt?*, con las menciones de «los Curios y los Fabios» (v. 5), sinécdoque de linajes poderosos de la antigua Roma. Igualmente, la perífrasis metafórica sobre el héroe macedonio apunta hacia Alejandro Magno que, pese a su poder, tampoco pudo escapar del dominio totalizador de la muerte: «y no pesa una libra, reducido/ a cenizas, el rayo amanecido/ en Macedonia a fulminar agravios» (vv. 6-8). En el primer terceto se muestra, a través de una imagen metafórica, la idea platónica de la vida como nudo que se desata para liberar el alma y permitirle cobrar vuelo: «Desata de este polvo y de este aliento/ el nudo frágil en que está animada/ sombra que sucesivo anhela el viento» (vv. 9-11).⁶⁶ En el último terceto la voz poética se lamenta de la tardanza de la muerte por medio de una interrogación retórica, y se angustia porque ya le está pagando a la tumba (a la muerte) la deuda pendiente, su propia vida: «¿Por qué emperezas el venir, rogada,/ a que me cobre deuda el monumento,/ pues es la humana vida larga y nada?» (vv. 12-14).⁶⁷ Como se aprecia en este tipo de composiciones, se produce un cambio de interlocutor: la voz lírica ya no se dirige a una persona real, ni al conjunto de la humanidad, sino a un ente abstracto, en este caso la propia muerte.

El siguiente poema que analizo dentro de este grupo es el conocido soneto «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!». La composición comienza con una exclamación retórica cuyo destinatario aparece en el verso segundo: «¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!». Sin embargo, el destinatario es dual, pues en los dos siguientes versos se interpela a la muerte: «Qué mudos pasos traes, ¡oh muerte fría!/, pues con

⁶⁵ Véase Rey (1999: 215, notas 2-4).

⁶⁶ Sobre esta imagen platónica del alma cobrando vuelo cuando llega la muerte, véase Schwartz y Arellano (1989: 97).

⁶⁷ La idea petrarquista de la muerte como entidad cobradora en vida se analiza en las aportaciones de Deyermond (1975: 146) y Balcells (1982: 83), entre otros trabajos.

callado pie todo lo igualas» (vv. 3-4).⁶⁸ En el segundo cuarteto la voz poética ya solo se dirige a la muerte, que escala un metafórico y débil muro de tierra, que no es otro que la vida, el hombre hecho de polvo y abocado a quedar reducido a polvo según la caracterización bíblica: «Feroz, de tierra el débil muro escalas» (v. 5).⁶⁹ Igualmente, se menciona la imagen presentada en el soneto anterior del alma escapando con sus alas hacia el mundo etéreo: «mas ya mi corazón del postrer día/ atiende el vuelo, sin mirar las alas» (vv. 7-8). En el primer terceto el enunciador lírico se lamenta de su condición de mortal, pues no puede dejar de pensar en su hora postrera: «¡Oh condición mortal, oh dura suerte!/ Que no puedo querer vivir mañana/ sin la pensión de procurar mi muerte» (vv. 10-11). En la última estrofa, la voz poética llega a una conclusión: «Cualquier instante de la vida humana/ es nueva ejecución» (vv. 12-13); es decir, el tiempo y las horas como subordinados de la muerte, siguiendo sus instrucciones como lacayos y ejecutando sus mandatos. Finalmente, el poema termina con una enumeración trimembre, realzada por la repetición anafórica: «cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana» (v. 14). La materia se va desvaneciendo entre las manos de la voz poética; es un final circular, que apunta directamente al inicio de la composición y a ese resbalar del tiempo, que el sujeto lírico no es capaz de detener.

El siguiente poema objeto de análisis no pertenece a la musa *Polimnia*, sino a *Urania*, musa religiosa que canta «poesías sagradas» (Quevedo 1670: 217). Se trata del soneto «Bien te veo correr, tiempo ligero», en el que ya desde un primer momento se apunta a un interlocutor moral impropio: el tiempo (v. 1). Los demás versos del primer cuarteto constituyen una mención del ya tratado tópico de la vida como navegación, que surca los anchos mares de la existencia a gran velocidad, pero desaparece sin dejar huella: «cual por mar ancho despalmada nave,/ a más volar, como saeta o ave/ que pasa sin dejar rastro o sendero» (vv. 2-4). En el segundo cuarteto el foco se pone sobre el propio enunciador poético, que decide, «tinto de manchas y de culpas» (v. 6), esperar «el día postrero» (v. 8), a sabiendas de que es necesario que se limpie: «es forzoso que me limpie y lave» (v. 7). Es decir, se ve en la obligación de depurar sus pecados, pero prefiere aguardar el día de su muerte para confesarse. En el primer terceto la voz poética se muestra incierta, porque no sabe cuándo llegará su muerte: «Este no sé cuándo

⁶⁸ Rey (1995: 115-117) denomina a este tipo de composiciones «poemas de dos destinatarios», puesto que se apela a dos entidades, en este caso, al tiempo (edad) y a la muerte, dualidad que suele presentarse de forma simultánea en la literatura de Quevedo en torno a la muerte.

⁶⁹ Sobre el «muro», presente también en el célebre soneto «Miré los muros de la patria mía», véase Fernández Mosquera y Azaustre (1993), ya que es un recurso que Quevedo incorpora en algunos poemas.

vendrá» (v. 9), aunque se da cuenta de que «es ya quizá llegado/ y antes será pasado que creído» (vv. 10-11). El rápido avance temporal implica que la muerte lo acometerá pronto, pero ya es consciente de que está muriendo en vida. Finalmente, en el último terceto se encomienda a Dios: «Señor, tu soplo aliente mi albedrío» (v. 12),⁷⁰ para finalmente pedirle que limpie su alma de pecados y lo reconforte ante la venida de la muerte: «y limpie el alma, el corazón llagado/ cure, y ablande el peño endurecido» (vv. 13-14).

El último poema sobre la muerte que comentaré en este subgrupo es la silva titulada «El reloj de arena», perteneciente a la musa octava, *Calíope*, y cuyo primer verso dice: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto». Como ocurre en otras composiciones que han sido ya analizadas, la voz poética interpela desde el primer momento a su receptor lírico, en este caso, el reloj, objeto barroco por excelencia que simboliza el paso del tiempo: «reloj molesto» (v. 1). La interrogación retórica llega hasta el verso sexto, y en ella se intercala el tópico de la vida como camino, que recuerda a otros poemas ya analizados: «en un camino que es una jornada» (v. 4). Se presenta a continuación el instrumento de medición del tiempo, la arena: «Que, si son mis trabajos y mis penas,/ no alcanzarás allá, si capaz vaso/ fueses de las arenas/ en donde el alto mar detiene el paso» (vv. 7-10). La hipérbole pondera la magnitud del dolor de la voz poética, para el cual no existe recipiente capaz de abarcarlo, tomando como referencia la arena que alberga el reloj. La voz poética le pide que no le dé cuenta del tiempo que pasa, porque eso acarrea la cercana venida de la muerte: «Deja pasar las horas sin sentir las,/ que no quiero medirlas,/ ni que me notifiques de esa suerte/ los términos forzosos de la muerte» (vv. 11-14). La primera parte remata con un alegato; le pide al tiempo que no le importune con su correr ligero, ante la perspectiva ineludible de la muerte: «que hartos tiempos me sobra/ para dormir debajo de la tierra» (vv. 17-18). En la segunda parte, la voz lírica introduce transitoriamente la materia amorosa, que se abandonará en los compases finales del poema. Le dice al tiempo que, si insiste en contar los segundos, rápido descansará: «Pero si acaso por oficio tienes/ el contarme la vida,/ presto descansarás» (vv. 19-21), pues su corazón está alimentado por la pena, debido al desdén de la dama: «que los cuidados/ mal acondicionados,/ que alimenta lloroso/ el corazón cuitado y lastimoso» (vv. 21-24). La voz poética arde en llamas amorosas, que consumen su sangre y eso la acerca a la muerte: «y la llama atrevida/ que

⁷⁰ Nuevamente, aparece más de un destinatario en este poema: al tiempo (primer cuarteto) habría que sumarle Dios, en el último terceto, al igual que la propia identificación de la voz poética en el soneto.

Amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas/ (menos de sangre que de fuego llenas),/ no sólo me apresura/ la muerte, pero abréviame el camino» (vv. 25-29).⁷¹ Así, de esta manera, se acerca a la tumba: «con pie doloroso,/ mísero peregrino,/ doy cercos a la negra sepultura» (vv. 30-32). Los últimos cuatro versos presentan una conclusión, espoleada por la gradación intensificadora del verso 34, apuntalada por la estructura tripartita, que se marca por la reiteración anafórica de un adverbio que insiste en la inmediatez de la muerte: «ya sé, ya temo, ya también espero». La voz poética conoce su fin y lo teme, pero lo espera de una manera resignada. Finalmente, los últimos dos versos en estructura bimembre reafirman la idea de que el hombre es un tiempo desbocado que avanza hasta el fin: «que he de ser polvo, como tú, si muero,/ y que soy vidrio, como tú, si vivo» (vv. 35-36). La voz poética termina fundiéndose con el instrumento, en la medida en que comparte los mismos materiales de fabricación. El reloj de arena, cuyo interior es polvo que cae y se amontona, en representación de un tiempo que no volverá, contrasta con el exterior, un vidrio que contiene la vida que se va consumiendo por dentro. El cristal y la arena apuntan a la fragilidad de la vida humana y a su condición de mero «polvo», con resonancias bíblicas en ambos casos.

Para cerrar este apartado, se ofrece a continuación una breve referencia a algunas composiciones de poetas metafísicos ingleses cuyos rasgos permiten aproximarlos a los que he denominado «Poemas-apóstrofe».⁷²

En primer lugar, cabe destacar el papel de John Donne, figura principal de estos escritores ingleses. Entre los múltiples poemas de Donne relacionados con la muerte,⁷³ es pertinente mencionar su soneto sacro «Deja el orgullo, Muerte, aunque algunos te llamen».⁷⁴ Esta composición se incluiría en el subapartado de los receptores impropios, pues ya desde el primer verso menciona a un interlocutor moral abstracto, la muerte, contra la que verterá numerosas advertencias a lo largo del poema. Resulta paradójica la actitud de la voz poética en esta composición, cuyo tema principal podría ser el enfrentamiento contra la muerte: el enunciador lírico no teme su venida y se rebela frente a ella. Se propone derrotar a la muerte, pues su jurisdicción es puramente terrenal

⁷¹ Véase la nota 40 con respecto a las médulas ardientes como conductos transportadores.

⁷² Por razones de espacio, se trata de un mínimo acercamiento a estos poetas. Para una breve introducción sobre la poesía metafísica, véase el trabajo de Navarro de Kelley (1973), muy especialmente los capítulos tercero y cuarto, dedicados al concepto y al estilo metafísico.

⁷³ González Fernández de Sevilla (1991: 551) menciona cuál es el principal interés de la poesía de John Donne: «La muerte es el primero y principal de ellos, tema central tanto en la poesía de Donne como, y sobre todo, en la de Quevedo. Se trata de una obsesión existencial que les persigue con reiteración intransigente».

⁷⁴ Véase Donne (1970: 87).

y no puede alcanzar un plano ulterior al de la vida material o tangible: «Que esclava eres de azares, de reyes y suicidas;/ que estás en el veneno, la guerra y la dolencia;/ que amapolas o hechizos nos durmieran lo mismo,/ o, mejor, que tu brazo. ¿Por qué, pues, engreírte?» (vv. 9-12). El final del poema es lapidario, pues afirma que, una vez el ser humano haya despertado del sueño de la vida (se juega con el tópico barroco del *somnium imago mortis*), podrá vencer a la muerte: «Un breve sueño pasa; despertamos eternos,/ de muerte liberados. ¡Y morirás tú, Muerte!» (vv. 13-14). En palabras de González Fernández de Sevilla (1991: 552), este soneto «es una contundente desmitificación de la muerte, donde se pone en tela de juicio y se recorta su abusivo y universal poderío». Resulta pertinente ponerlo en relación con los poemas quevedianos: el autor español expone una idea estoica (y también católica) frente a la llegada de la muerte, de resignación y abstinencia; por su parte, John Donne la aniquila, acaba con ella, lo que le permite encararse y despreocuparse de su llegada.⁷⁵

Otro poema que se insertaría en este mismo subgrupo y que está muy relacionado con el anterior es el de George Herbert, titulado «Muerte».⁷⁶ Nuevamente, y al igual que lo hacía Donne, el receptor lírico ya aparece en el primer verso: «Muerte, odiosa, disforme una vez fuiste». Durante las tres primeras estrofas, la voz poética increpa a la muerte por los desgastes que ocasiona sobre el individuo: «perdidos ya la vida y el sentido,/ polvo la carne, astillas nuestros huesos» (vv. 7-8). Pero la composición da un quiebro en la cuarta estrofa: «Mas a tu rostro trajo nueva sangre/ el Salvador;/ de belleza y de gracia te colmó, y te buscan ya muchos como un bien» (vv. 13-16). Es decir, la llegada de la muerte se convierte en algo positivo porque tras ella se encuentra Dios. Molho (1970: 28-29) explica que lo habitual en la poesía de Herbert es justificar a la muerte por la victoria de Dios y su afán de redención, y esto es precisamente lo que hace en esta composición. La voz poética espera la llegada de la muerte «[c]on gozo y regocijo» (v. 17), y propone ir «a la muerte como al sueño» (v. 21), puesto que su llegada significa encontrarse con Dios.

Esta idea de la muerte la explicita Herbert en muchas composiciones. Su poema «Tiempo»⁷⁷ sigue el mismo patrón: en primer lugar, increpa al tiempo, dirigiéndose abiertamente a él por su presteza: «Vi al Tiempo perezoso, fui y le dije:/ afila tu guadaña de una vez» (vv. 1-2) para, finalmente, lamentarse de lo larga que es la vida,

⁷⁵ Cabe proponer que la actitud de Donne frente a la muerte podría derivarse de su formación eclesiástica. Para una mayor profundización sobre este asunto, remito a su biografía a cargo de Bald (1986).

⁷⁶ Véase Herbert (2014: 127).

⁷⁷ Véase Herbert (2014: 69).

pues lo aleja del Señor: «Y esto es lo que hace que la vida sea/ tan larga, pues me aparta del Señor» (vv. 19-20).

Por último, cabría mencionar el poema «El leño»,⁷⁸ de Henry Vaughan. El metafísico inglés, con esta composición, se situaría a caballo entre el subgrupo de los receptores propios y el de los impropios, dado que, aunque sí se dirige a una entidad tangible y material, no puede comunicarse con ella, pues interpela a un leño corroído por el paso del tiempo: «Un tiempo florecías y muchas primaveras,/ mañanas claras, lluvias y rocíos pasaron/ sobre ti» (vv. 1-3). Se presenta el paso del tiempo sobre esa madera ya totalmente desconchada y putrefacta: «Pero tú te consumes, inerte, oscura y fría/ bajo el triste y pasado imperio de la muerte,/ sin un sueño siquiera de luz o un pensamiento/ de verdor, de follaje o de corteza» (vv. 9-12). El leño al que se dirige la voz poética es una personificación del ser humano, que padece en sus propias carnes la desilusión vital y el fardo del tiempo que carga sobre sus hombros como una losa.

Entre los numerosos rasgos estilísticos coincidentes entre Quevedo y los metafísicos ingleses, cabe resaltar uno de gran importancia: la manera de iniciar las composiciones. Navarro de Kelley (1973: 133-134) afirma que los poemas metafísicos exponen versos iniciales que representan una afirmación tajante; versos formulados en forma de pregunta retórica; o, directamente, un apóstrofe violento. Y reitera que estos tres grupos tienen un denominador común:

la sensación de urgencia que el poeta transmite al presentar tan directamente, incluso brutalmente a veces, el motivo poético. Es decir, desde su comienzo mismo se hace patente que el soneto metafísico quevediano no es obra expositiva, sino que se encamina a plantear un problema determinado (Navarro de Kelley 1973: 135).

En relación con este aspecto, se podría recordar el inicio de los poemas de los metafísicos ingleses que se han abordado: «Deja el orgullo, Muerte», en el caso de Donne; «Muerte, odiosa, disforme una vez fuiste» o «Vi al tiempo perezoso, fui y le dije», en los poemas de Herbert y «Un tiempo florecías», en el de Vaughan. En ellas, los apóstrofes apuntan violentamente a algún interlocutor o se plantea algún problema determinado a través del uso correcto de los tiempos verbales en pasado, que interpelan indirectamente pero de forma severa («Un tiempo florecías», pero ya no). El concepto metafísico mana desde el inicio del poema, y en las composiciones quevedianas sucede lo mismo a través de técnicas similares. Los inicios son agresivos, dinámicos y en ocasiones enfatizados por exclamaciones retóricas que dotan de intensidad al conjunto:

⁷⁸ Véase Vaughan (1970: 173).

«¡Oh, tú, que, inadvertido, peregrinas», «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios» o «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!». ⁷⁹

5. 2. POEMAS ÍNTIMOS

Si los «Poemas-apóstrofe» se caracterizan porque en ellos la voz poética apela directamente a un interlocutor concreto, en los denominados «Poemas íntimos» la función del enunciador lírico es bien distinta. En ellos, el sujeto poético describe la llegada de la muerte. A diferencia de los del primer grupo, ya no se dirige a alguien o a algo, sino que presenta una situación personal propia, en relación con el paso del tiempo y/o la inexorable llegada de la muerte.

Como ocurría en el grupo anterior, también he considerado oportuno dividir este apartado en dos subgrupos fundamentales, que rotulo con los epígrafes «Poemas reflexivos» y «Poemas emocionales».

5. 2. 1. Poemas reflexivos

Empleo el título de «Poemas reflexivos» para reunir un conjunto de composiciones en las que la voz poética establece una meditación racional a propósito de la llegada de la muerte. Es decir, en el grueso de estos poemas aparecerán las ideas senequistas de la resignación del sabio ante lo que es inevitable y la búsqueda de la virtud para afrontar de la mejor manera posible la venida de la muerte. La voz poética puede denotar cierto temor humano, pero la razón le ayuda a sobrellevarlo, pues se ha preparado intelectualmente para la llegada de la muerte.

El primer poema que será analizado en este subgrupo es «Todo tras sí lo lleva el año breve». Es un canto estoico aleccionador que se sintetiza con el epifonema final: «Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?» (v. 14). La voz poética se está quejando de la inoportuna venida de la muerte, que la inquieta y acobarda, pero al final del soneto se da cuenta de que, al ser algo irremediable, de nada sirve quejarse. El primer cuarteto muestra el paso del tiempo enmarcado por el tópico virgiliano del *tempus fugit*. El tiempo, como un ciclón, arrasa todo lo que encuentra a su paso y lo inclina hacia la muerte: «Todo tras sí lo lleva el año breve/ de la vida mortal, burlando el brío/ al acero valiente, al mármol frío,/ que contra el tiempo su dureza atreve» (vv. 1-4). El segundo

⁷⁹ Este hecho no es exclusivo del grupo que he denominado como «Poemas-apóstrofe». Sin ir más lejos, el soneto «¡“Ah de la vida”! ¿Nadie me responde?», perteneciente al grupo de los «Poemas íntimos», también presenta estas características como se verá a continuación.

cuarteto presenta la idea senequista del *cotidie morimur*, esto es, el ser humano comienza su camino hacia la muerte nada más nacer: «Antes que sepa andar, el pie se mueve/ camino de la muerte» (vv. 5-6). Esta imagen se acentúa con la metáfora clásica de la vida como un río que desemboca en el mar de la muerte: «mi vida oscura, pobre y turbio río/ que negro mar con altas ondas bebe» (vv. 7-8).⁸⁰ En el primer terceto vuelve a aparecer el recurrente tópico de la vida como jornada que se recorre, dinamitada por la movilidad exultante de la vida: «Todo corto momento es paso largo/ que doy a mi pesar en tal jornada,/ pues, parado y durmiendo, siempre aguijo» (vv. 9-11). La última estrofa es, como se dice en el epígrafe, «una sentencia senequista». La voz poética se desengaña y constata que lamentarse no vale de nada, pues no podrá poner solución a los problemas ocasionados por la muerte. La pregunta retórica con la que concluye enmarca esta idea: «Breve suspiro y último y amargo/ es la muerte, forzosa y heredada./ Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?» (vv. 12-14). El enunciador lírico se da cuenta, racionalmente, de que carece de sentido importunarse por la llegada de la muerte, ya que es algo ineludible con lo que se convive diariamente.

Otro poema que presenta estas ideas filosóficas a propósito de la correcta manera de afrontar la llegada de la muerte es «¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza». En el primer cuarteto la voz poética enseña la fragilidad de la existencia humana, que se reduce a pobreza. El desapego de los bienes materiales es una idea estoica que preconiza Quevedo y que se reafirma en los versos tercero y cuarto: «Los dos embustes de la vida humana,/ desde la cuna, son honra y riqueza». En la segunda estrofa se muestra el poder devastador del tiempo, que, como una Parca de la mitología clásica, devana la vida humana: «El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,/ en horas fugitivas las devana» (vv. 5-6), mientras la fortuna se desbarata con el paso del tiempo: «y en errado anhelar, siempre tirana,/ la Fortuna fatiga su flaqueza» (vv. 7-8). El primer terceto muestra la idea senequista de que la muerte vive «callada» en el ser humano, pues pasa inadvertida: «Vive muerte callada y divertida/ la vida misma» (vv. 9-10). Tesis que se reafirma con la imagen bélica de la salud y la guerra, pues, mientras el hombre se siente sano, se va muriendo: «la salud es guerra/ de su propio alimento combatida» (vv. 10-11). El último terceto muestra la ingenuidad del hombre, y vuelven a aparecer los postulados senequistas: el ser humano no muere solamente cuando la vida cae en la

⁸⁰ Recuérdense los famosos versos de Manrique (1979: 116): «Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir». Quevedo recupera esta idea, renovándola, ya que en su soneto el mar no es un mero agente pasivo que recibe la vida del río, sino que lo bebe directamente: absorbe la vida.

tierra, es decir, cuando se le entierra; pues él ya vive muriendo: «Que en tierra teme que caerá la vida/ y no ve que, en viviendo, cayó en tierra» (vv. 13-14). En síntesis, las palabras de Moreno Castillo (2012: 76) definen muy bien las ideas principales que aborda este poema: «se mezcla el tema típicamente quevediano de la vida como muerte con el de la vanidad de los bienes mundanos —honra y riqueza— y el de la esclavitud del ambicioso a la Fortuna».

El poema «Si no temo perder lo que poseo» también puede integrarse dentro de este subgrupo. El primer cuarteto es una oda estoica al desapego de los bienes materiales; el sabio debe estar preparado ante la destructividad de la fortuna y la constatación de que esas riquezas son fútiles: «Si no temo perder lo que poseo/ ni deseo tener lo que no gozo,/ poco de la Fortuna en mí el destrozo/ valdrá cuando me elija, actor o reo» (vv. 1-4).⁸¹ El segundo cuarteto vuelve a insistir en la idea de que la virtud solo se alcanza mediante la resignación y el rechazo de lo que no es necesario. El deseo se ha subordinado a la razón, y la voz lírica ha aprendido a dominar sus emociones: «Ya su familia reformó el deseo./ No palidez al asunto, o risa al gozo/ le debe de mi edad el postrer trozo» (vv. 5-7); incluso le es indiferente la tardanza de la muerte: «ni anhelar a la Parca su rodeo» (v. 8). El primer terceto reafirma los postulados estoicos: «Sólo ya el no querer es lo que quiero» (v. 9), con una políptoton que juega con la afirmación y la negación de la voluntad del sujeto; y se vuelve a insistir en la idea de la muerte como cobradora que se ha explicado anteriormente: «cobre el puesto la muerte, y el dinero» (v. 11). El último terceto es una conclusión serena de la prevención que el enunciador lírico ha ofrecido sobre la vida y la muerte. Se expone una novedosa metáfora a través del término «promesas», que aluden a algún bien material del que la voz poética desconfía: «A las promesas miro como a espías» (v. 12). El penúltimo verso recuerda la nota senequista tan recurrente en Quevedo de que se muere a medida que se vive: «morir al paso de la edad espero» (v. 13); una muerte que el sujeto poético está dispuesto a esperar serenamente, mientras aguarda que el metafórico paso del tiempo, representado por los días, actúe sobre él: «Pues me trujeron, llévenme los días» (v. 14).

El último soneto que se comentará en este subgrupo de los «Poemas reflexivos» es el que empieza «Ya formidable y espantoso suena». Nuevamente, el epígrafe ya es revelador: «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer

⁸¹ Moreno Castillo (2012: 78) propone la siguiente paráfrasis para el primer cuarteto: «Si consigo dominar el temor y el deseo, me volveré impasible ante las mudanzas de la fortuna [...] tanto si esta me es propicia (=‘me elige actor’) o adversa (=‘reo’)».

también la conveniencia de su venida y aprovecharse de ese conocimiento». El primer cuarteto presenta una imagen lóbrega, a través de una gama cromática oscura que denota la negatividad de la llegada de la muerte a través de un léxico sombrío: «formidable»,⁸² «espantoso» (v. 1), «postrer día» (v. 2), «última hora», «negra», «fría» (v. 3), «temor» y «sombras» (v. 4). Sin embargo, en el segundo cuarteto la voz poética quiebra las notas negativas asociadas a la muerte y se congratula de su llegada. La imagen sinestésica del «traje de dolor» (v. 5) en el que se engalana la muerte acerca su presencia al lector, mientras cortésmente envía paz serena y descanso agradable. La venida de la muerte se define como algo positivo, pues «más tiene de caricia que de pena» (v. 8). El primer terceto es una interrogación retórica en la que se interpela al temor como causante de los males asociados a la muerte: «¿Qué pretende el temor desacordado/ de la que a rescatar, piadosa, viene/ espíritu en miserias anudado?» (vv. 9-11). Nuevamente, se juega con la imagen del nudo que ciñe la vida al cuerpo humano. La muerte, según la voz poética, tiene un papel liberador, y su actuación sirve para desatar al espíritu y que sea libre. La última estrofa concluye con esta idea positiva en torno a la muerte, un ente fáctico que actúa en provecho de la humanidad: «Llegue rodada, pues mi bien previene,/ hálleme agradecido, no asustado;/ mi vida acabe y mi vivir ordene» (vv. 12-14). Es un poema que rompe con el horizonte de expectativas al que apunta el primer cuarteto a través de las expresiones negativas. Aparentemente, la muerte debería ser algo negativo, y así es como aparece asociada en el primer cuarteto a través de un léxico fúnebre; sin embargo, estas ideas se truncan en las tres estrofas siguientes, en las que se abraza la venida de la muerte como un hecho positivo y liberador.

Aparte de los sonetos mencionados, hay dos silvas quevedianas que podrían enmarcarse en este subepígrafe. La primera es «Cuando me vuelvo atrás a ver los años», perteneciente a la musa novena, Urania. Los primeros seis versos ya presentan tópicos puramente barrocos. En primer lugar, aparece el paso del tiempo a partir del *tempus fugit* virgiliano. La voz poética mira retrospectivamente hacia el pasado con un deje de amargura: «Cuando me vuelvo atrás a ver los años/ que han nevado la edad florida mía» (vv. 1-2). Esta idea se acentúa en los versos siguientes, ya que, al haber alcanzado un desencanto espiritual, el enunciador lírico se siente en paz consigo mismo: «cuando miro las redes, los engaños/ donde me vi algún día,/ más me alegro de verme fuera dellos,/

⁸² Como dice Rey (1999: 246), con el valor de ‘temible’, como *formidabilis*.

que un tiempo me pesó de padecellos» (vv. 3-6). Estas alusiones a la velocidad temporal y al huir de una vida que no regresará se apuntalan continuamente: «Pasa veloz del mundo la figura,/ y la muerte los pasos apresura;/ la vida nunca para, ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara» (vv. 7-10). Los siguientes versos refuerzan estas aserciones de la fragilidad de la vida humana y del huir temporal, y vuelven a aparecer tópicos recurrentes en este tipo de poesía sobre la muerte, como el de la vida como camino, el de la cuna y la sepultura o el de la vida como jornada, que transcurre en un solo día desde el nacimiento (oriente) hacia el ocaso (muerte): «Nace el hombre sujeto a la fortuna,/ y en naciendo comienza la jornada/ desde la tierna cuna/ a la tumba enlutada;/ y las más veces suele un breve paso/ distar aqieste oriente de su ocaso» (vv. 11-16). Los siguientes versos son un homenaje al *carpe diem* horaciano: «el necio mancebo/ que corona de flores su cabeza» (vv. 17-18). Se trata, según Moreno Castillo (2012: 139, nota 18), de un «símbolo de la entrega a los placeres y a la fruición del instante». Sin embargo, no por ello deja de ser «necio», dado que se entrega a ensoñaciones pasajeras y banales. El pareado final reitera una conclusión grata a los postulados filosóficos de Séneca: «pues si la vida es tal, si es de esta suerte,/ llamarla vida agravio es de la muerte» (vv. 21-22). Llamar vida a la propia vida es injuriar a la muerte, pues la vida es ya en sí misma muerte y merece ser nombrada como tal.

El último poema que se analizará dentro de este subgrupo lleva por verso primero «Quién dijera a Cartago». Esta silva es, en la poesía de Quevedo, uno de los poemas más representativos del tópico clásico del *Ubi sunt?*, ya que rememora ciudades emblemáticas pero también personas poderosas que han sucumbido ante el poder avasallador de la muerte. Las primeras ciudades aparecen englobadas en diversas interrogaciones retóricas (vv. 1-12), que denotan la incertidumbre y la incredulidad de la voz poética ante el efecto infausto del paso del tiempo. La primera ciudad a la que se alude es Cartago (v. 1), poderosa en la antigüedad pero ya reducida a cenizas (vv. 2-3): «¿Quién dijera a Cartago/ que, en tan poca ceniza, el caminante,/ con pies soberbios, pisaría sus muros?». Lo mismo ocurre con Troya (v. 5) y la arrogante Jerusalén (v. 8), ciudades que parecían invencibles pero que sucumbieron al devenir temporal. También se menciona Roma (v. 10) y a los grandes personajes de la historia romana: «con tanto César, Mario, Bruto y Decio» (v. 12). Todas estas ciudades y todos sus poderosos gobernantes fueron destruidos por la pertinaz e incombustible presencia de la muerte. Cabría también mencionar el tópico clásico de las ruinas desmoronadas, ya citado en el

análisis de otros poemas quevedianos y con una presencia relevante en la literatura barroca. Tras las interrogaciones retóricas la voz poética hace un reflexión filosófica: «Y ya de tantas vanas confianzas/ apenas se defiende la memoria/ de las oscuras manos del olvido» (vv. 13-15); es decir, el recuerdo metonímico de esas ciudades no puede defenderse de las inclemencias del olvido, que todo lo arrasa. Las exclamaciones retóricas que siguen demuestran la desesperación de la voz poética ante la efímera gloria de la terrenal vida: «¡Qué burladas están las esperanzas/ que así se prometieron tanta gloria!/ ¡Cómo se ha reducido/ toda su fama a un eco!» (vv. 16-19). El protagonismo del tópico del *Ubi sunt?* se prolonga cuando se pone en tela de juicio el papel histórico de la heroica ciudad valenciana: «Adonde fue Sagunto es campo seco:/ contenta está con yerba aquella tierra,/ que al cielo amenazó con ira y guerra» (vv. 20-22); y se menciona a través de una paronomasia a la pareja «Creso y Craso» (v. 23), figuras simbólicas, según Moreno Castillo (2012: 152), de la riqueza material en vida.⁸³ Posteriormente la voz poética nombra a los príncipes de Macedonia y Persia, cuyos restos, otrora poderosos, descansan blanquecinos: «De Alejandro y Darío/ duermen los blancos huesos sueño frío:/ porque con todo juega la Fortuna/ cuanto ven en la tierra sol y luna» (vv. 25-28). Finalmente, en la última parte del poema, el enunciador lírico «se aplica a sí mismo la lección de desengaño y de fugacidad que se desprende de lo anterior» (Moreno Castillo 2012: 149). Es una síntesis estoica, pues en cada momento el ser humano muere, y cada instante de la existencia supone un renacer: «tengo tantas vidas/ como tiene momentos cada un año» (vv. 30-31). Agradece a la muerte, aunque con cierto temor, el haberle enseñado cómo debe aprovechar los minutos de su vida: «agradezco a la muerte,/ con temor excesivo,/ todas las horas que en el mundo vivo» (vv. 34-36), porque más vale aceptar su llegada de una manera resignada que pasar la vida contando los minutos y las horas «en temores de perdellas» (v. 38). Como se puede comprobar, en este último poema vuelven a aparecer las ideas que definen a este subgrupo de «Poemas reflexivos»: la exposición de un problema por parte de la voz lírica y la reflexión pertinente para alcanzar la manera idónea de afrontarlo.

5. 2. 2. Poemas emocionales

⁸³ Cabría proponer también que el sonido de la paronomasia «cras» evoca un adverbio en desuso que significaba ‘mañana’. El devenir temporal y la velocidad del paso del tiempo también se manifiestan en estos recursos y la selección léxica.

El último grupo en el que he clasificado los poemas de la muerte de Francisco de Quevedo es el que lleva por título: «Poemas emocionales». Bajo esta etiqueta aparecen los poemas en los que no existe una reflexión únicamente racional acerca de la llegada de la muerte. En ellos se exacerban los sentimientos, y el temor de la voz poética ante la diligente llegada de la muerte se traslada al lector, generando una sensación de desasosiego total. Cabe incidir en que estos poemas muestran lo que algunos críticos, como Rey (1995: 106, 129) o Navarro de Kelley (1973: 52-58), entre otros, denominaron las «contradicciones de Quevedo».⁸⁴

El primer poema que será analizado dentro de este subgrupo es el conocido soneto «¡“Ah de la vida”! ¿Nadie me responde?». El inicio es paradójico (v. 1), un hecho que lleva a Navarro de Kelley (1973: 88) a considerar esta composición «metafísica».⁸⁵ El uso de una expresión coloquial, utilizada al llegar a una casa para llamar a su dueño pero apuntando aquí hacia la ausencia de vida, sorprende en un poema de materia moral, donde el registro culto y el léxico elevado son norma. La ruptura de expectativas favorece la reacción a un lector al que el conceptismo apela siempre como cómplice en el desentrañamiento del sentido del poema. En este primer cuarteto destaca la sustantivación del adverbio «ant años» (v. 2) y las personificaciones de la «Fortuna» (v. 3) y las «horas» (v. 4). La voz poética trastoca el lenguaje para expresar el veloz paso del tiempo. El segundo cuarteto enfatiza las ideas propuestas en el primero: el enunciador lírico muestra su desconcierto a través de una ingenua exclamación retórica, pues no comprende hacia dónde huye su vida: «¡Que sin poder saber ni cómo, ni adónde,/ la salud y la edad se hayan huido!» (vv. 5-6). Igualmente, la

⁸⁴ En la mayoría de sus poemas morales, Quevedo expone una actitud neoestoica de entender la muerte; sin embargo, y en relación con estas ideas, podría resultar contradictorio que en algunas composiciones la voz poética muestre su temor ante su llegada. Tal contraste explica que se hayan apreciado «contradicciones» entre lo que predica en la mayoría de sus poemas y lo que expone en estos que denomino «Poemas emocionales», atendiendo al hecho de que en ellos la razón ya no ocupa un espacio primordial. Rey (1995: 129) achaca estas variaciones en su pensamiento al paso de los años y afirma con respecto a estos poemas: «Aunque éstos fueron concebidos para para exhortar a la serenidad y a la sabiduría, hay ocasiones en que sus palabras ponen en primer plano la contingencia del hombre y su angustia ante el paso del tiempo, produciéndose así una antinomia entre lección moral y experiencia personal que enriquece al protagonista».

⁸⁵ Hay que distinguir que un escritor tenga composiciones que puedan recibir, con matices, el calificativo de «metafísicas» de su consideración total como un poeta metafísico. En este caso, Navarro de Kelley (1973: 88) afirma que, a través del estilo, este soneto quevediano podría considerarse metafísico, y explica que «[l]os conceptos metafísicos breves pueden encontrarse en cualquier posición dentro del poema, aunque raramente aparecen en posición inicial o en el primer cuarteto del soneto, lo cual es fácil de comprender teniendo en cuenta la naturaleza del concepto metafísico». En este caso, el concepto aparece ya al comienzo del poema, ya que ese primer verso bucea en el ámbito de lo coloquial. Se trata de una expresión popular: ‘ah de la casa’. El ingenio de Quevedo es tal que en composiciones puramente morales y de cariz serio es capaz de insertar una frase folclórica sin que la estructura trascendental del poema se vea afectada.

estructura bimembre en antítesis enmarcada por la políptoton verbal, «Falta la vida, asiste lo vivido» (v. 7), apuntala lo efímero de la existencia humana. Los tercetos presentan diferentes fases temporales a partir de la confusión verbal que provoca un caos en la voz lírica.⁸⁶ Se vuelve a subvertir el lenguaje sustantivando adverbios: «Ayer», «mañana», «hoy» (vv. 9-10), y también verbos: «fue», «será» y «es» (v. 11). Con este recurso, la voz poética expone una cruenta lucha entre elementos temporales que chocan entre sí en diversos planos, pero cuyo único vencedor es la muerte. Además, nuevamente la políptoton del verbo *ser* y el marcado polisíndeton aceleran esa idea de la fugacidad de la vida, que se escapa irremediabilmente: «Ayer se fue, mañana no ha llegado,/ hoy se está yendo sin parar un punto./ Soy un fue y un será y un es cansado» (vv. 9-11). Navarro de Kelley (1973: 149) anota una peculiaridad con respecto a este soneto, que servirá para entender también el que será analizado a continuación:

aquellos verbos que por su uso frecuente han perdido en parte su poder incisivo cobran en manos de Quevedo una expresividad nueva. Esto se debe sobre todo a dos factores principales: su repetición en un poema, obsesiva a veces, matizados por su conjugarse en tiempos diferentes y complementarios, y el empleo casi siempre en su sentido primero y definidor.

El poema se cierra con una imagen de desolación, por medio de una correlación temporal a través de las diferentes fases que se mostraron en el terceto anterior, que denotan que el enunciador lírico ya no es capaz de discernir en qué tiempo vive: «En el hoy y mañana y ayer junto» (v. 12). Igualmente, esos «pañales y mortaja» (v. 13), a través de un sintagma paradójico, evocan el tópico de la cuna y la sepultura, y reiteran la idea de la muerte desde el nacimiento del individuo. Finalmente, el último verso actúa a modo de epifonema, y en él se concentra la nota senequista: «presentes sucesiones de difuntos» (v. 14). Resulta indiferente saber en qué tiempo vive el ser humano, puesto que el presente es una sucesión de muertes, ya que el individuo, desde su nacimiento, asiste activamente a una carrera pasiva hacia la muerte. Como se puede comprobar, en estas composiciones no hay lugar para una reflexión virtuosa acerca de la llegada de la muerte o una preparación espiritual; simplemente, reina la amargura y el desaliento ante la llegada de lo que es inevitable.

⁸⁶ Los tercetos, según Marcilly (1978: 78), representan una «[i]nteriorización del tiempo, alienación del yo que aspira a eterno y por una patética desgarradura descubre en sí mismo ese yo-objetividad que el fluir arrastra hasta tal punto que el presente inasible ya no aparece entre el pasado y el futuro, sino *después* de ellos».

El segundo soneto que se analizará, titulado «Fue sueño ayer, mañana será tierra», es muy semejante al anterior en su contenido general. En el primer cuarteto se enfatiza la idea del paso del tiempo y del huir temporal a través de las estructuras bimembres en antítesis: «Fue sueño ayer, mañana será tierra;/ poco antes nada, y poco después humo» (vv. 1-2). Nuevamente, la políptoton verbal coadyuva a alcanzar esa idea de una confusión en el plano del tiempo. También es destacable en este primer cuarteto la imagen senequista de los círculos concéntricos que delimitan la vida humana: «¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo,/ apenas punto al cerco que me cierra!» (v. 4).⁸⁷ El segundo cuarteto presenta dos tópicos que denotan el desconsuelo barroco ante el desengaño de la vida, como son el de la vida como guerra y el del cuerpo como sepulcro: «Breve combate de importuna guerra,/ en mi defensa soy peligro sumo» (vv. 5-6); «y mientras con mis armas me consumo/ menos me hospeda el cuerpo que me entierra» (vv. 7-8). El primer terceto construye una imagen semejante a la del poema anterior, a través de la sustantivación de los mismos adverbios y la políptoton del verbo *ser*, que conduce vertiginosamente al sujeto poético al final de su existencia: «Ya no es ayer, mañana no ha llegado,/ hoy pasa y es y fue, con movimiento/ que a la muerte me lleva despeñado» (vv. 9-11). Finalmente, en el último terceto aparece una referencia cotidiana, basada en un léxico común («azadas», «jornal»), que disuena en un contexto moral, suscitando la sorpresa y acentuando la eficacia de los sintagmas creados. El tiempo cava la tumba de la voz lírica con una actividad incesante que permite a la muerte ir cobrando el jornal le que apetece, la vida de la voz poética: «Azadas son la hora y el momento/ que, a jornal de mi pena y mi cuidado,/ cavan en mi vivir mi monumento» (vv. 12-14). Nuevamente, aparece la idea de la muerte como cobradora y del tiempo trabajando a sus instancias, señora y lacayo inseparables en la destrucción de la vida humana.

Otro soneto que se integra en este subgrupo es el que empieza «Huye sin percibirse, lento, el día». Desde el primer cuarteto se muestra esa fugacidad del tiempo a la que alude el primer verso. El lento día se esfuma sin que nadie se dé cuenta, y la metafórica muerte, esa «hora secreta y recatada» (v. 2), se acerca y eclipsa la lozanía de la voz poética: «con silencio se acerca y, despreciada,/ lleva tras sí la edad lozana mía» (vv. 3-4). El segundo cuarteto es un lamento por ese *tempus fugit*. La sensación cálida

⁸⁷ Véase Habinek (1982). Igualmente, las referencias a la «tierra», «humo» y «presumo» (vv. 1-3) suponen una gradación intensificadora de lo que significa la muerte, y recuerdan el final del famoso poema de Góngora «Mientras por competir con tu cabello»: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (1986: 101, v. 14).

de la juventud de la voz poética y la robustez vital se contraponen al frío invierno de la vejez, que apaga las brasas del ser humano y lo confina a la oscuridad eterna de la muerte: «La vida nueva, que en niñez ardía,/ la juventud robusta y engañada» (vv. 5-6); «en el postrer invierno sepultada,/ yace entre negra sombra y nieve fría» (vv. 7-8). Es un juego metafórico en el que, antitéticamente, se enfrentan las dos grandes edades del hombre: la juventud y la vejez, saliendo esta última victoriosa. En el primer terceto la voz poética se acerca al lector y se lamenta por no haberse dado cuenta del paso del tiempo: «No sentí resbalar mudos los años» (v. 9); en consecuencia, percibe que esos años se ríen de sus desgracias mientras ella llora y sufre: «hoy los lloro pasados, y los veo/ riendo de mis lágrimas y daños» (vv. 10-11). Una vez más se contraponen en antítesis las lágrimas del enunciador lírico y la socarrona sonrisa de los años, que vence en su contienda. En el último terceto se produce el desengaño total. Rey (1999: 240) interpreta así los versos doce y trece: «Debo mi penitencia a mi deseo, ya que mis engaños me deben la vida». Ahora que la voz poética se da cuenta del efecto del paso del tiempo sobre sí misma, se lamenta de haberse autoengañado. Igualmente, el último verso es desolador: «y espero el mal que paso, y no le creo» (v. 14). Pese a concienciarse sobre lo que le espera, la voz poética no es capaz de asimilar la presteza de la inminente llegada de la muerte. El poema es un continuo debate dialéctico entre el sujeto, que siempre acaba derrotado, y el tiempo, que resulta victorioso de forma indefectible.

El último poema que se analizará es uno de los sonetos morales más conocidos de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía». El propio epígrafe señala el propósito de la voz poética, desde el primer verso hasta el último: «Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte». El primer verso es célebre, entre otras razones por la pluralidad de posibilidades interpretativas que ha generado el vocablo «patria».⁸⁸ Independientemente de su preciso significado, este poema destaca por el *zoom* descriptivo que la voz lírica lleva a cabo desde lo más externo hacia lo más interno y que conduce, inevitablemente, a la imposibilidad de escapar de la muerte. En el primer cuarteto el sujeto contempla unos muros devastados por el paso del tiempo; es decir, desde fuera, el enunciador lírico

⁸⁸ Entre los trabajos más conocidos a propósito de este soneto y muy especialmente sobre el significado de ese primer verso, véase Buchanan (1942: 145), Price (1963: 194-199), Blecua (1972: 71), Darst (1976: 334-336), Wilson (1977: 304), Rodríguez Rodríguez (1979: 245), Maurer (1986: 433), Jauralde (1987: 185-186) Schwartz y Arellano (1989: 94) o Rey (1999: 259), entre otros. Personalmente, me inclino por la interpretación de Rodríguez Rodríguez o Rey; es decir, «patria» con el significado de ‘casa’, matizando ese hogar como ‘un espacio habitable’, con el que la voz poética se identifica por su propio desmoronamiento.

observa cómo el tiempo ha corroído las piedras de su casa: «Miré los muros de la patria mía,/ si un tiempo fuertes ya desmoronados,/ de la carrera de la edad cansados,/ por quien caduca ya su valentía» (vv. 1-4). En el segundo cuarteto, comienza a focalizarse en objetos concretos. Presenta una imagen fría, la del sol libando las primeras aguas del deshielo, y los ganados, quejándose por la falta de luz y la sensación gélida: «Salime al campo. Vi que el sol bebía/ los arroyos del hielo desatados» (vv. 5-6); «y del monte quejosos los ganados/ que con sombras hurtó su luz al día» (vv. 7-8). Es decir, el *zoom* ha variado; de una panorámica general de la casa en ruinas ha señalado determinados entes concretos de la naturaleza: el sol (v. 5) y los ganados (v. 7). En los tercetos la voz poética entra en su casa (v. 9) y focaliza todavía más su atención en objetos clave, con los que se identifica en su fracaso existencial. Ya no son parte del entorno natural, sino de sus enseres más cercanos y del espacio en el que habita. Entra en una «anciana habitación» que ya «era despojos» (v. 10), un lugar que fue habitable y habitado, y observa un objeto muy particular, su báculo, «más corvo y menos fuerte» (v. 11). El paso del tiempo hace mella en todos los objetos de la estancia, y el bastón que otrora empleaba ya no puede sustentarlo ni física ni espiritualmente. Finalmente, el *zoom* cinematográfico apunta directamente a un objeto clave: «Vencida de la edad hallé mi espada» (v. 12); el arma, símbolo del triunfo juvenil y de la virilidad ha sido derrotada por el paso del tiempo, y la voz poética se identifica totalmente con ella. Los dos últimos versos actúan a modo de conclusión sentenciosa: «y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte (vv. 13-14).⁸⁹ El *zoom* aproxima lo externo a lo interno, lo ajeno con lo propio, pero, igualmente, en todas esas imágenes aparece el rostro enjuto de la muerte, a la que el protagonista del soneto no es capaz de elidir.

A lo largo de todos estos sonetos que he tildado como «Poemas emocionales» se puede ver la característica del pavor, el desasosiego interno del enunciador lírico ante el miedo que lo ocasiona la muerte. Es cierto que a veces aparecen motivos senequistas, pero el temor de la voz poética es mayor, y diluye las reflexiones estoicas sobre la correcta manera de afrontar la llegada de la muerte.

Para concluir, me propongo ahora relacionar de una manera sucinta algunos poemas de escritores metafísicos ingleses con los poemas que he analizado dentro de este segundo grupo de «Poemas íntimos».

⁸⁹ He tratado de explicar este poema tan comentado por diversos estudiosos de una forma algo diferente, centrándome en un aspecto quizá algo más descuidado por la crítica, como lo es el de la focalización cuasi cinematográfica de los objetos, con los que la voz poética se identifica y en los que ve representada la muerte. Para un exhaustivo análisis del soneto, remito a los trabajos citados anteriormente.

El primer poema pertenece a John Donne y se titula «Nocturno sobre el día de Santa Lucía, que es el más corto».⁹⁰ Es más bien un poema amoroso, pero cuya relación con la muerte no hay que obviar, ya que vertebrata toda la composición. La primera estrofa muestra la desazón de la voz poética en contraposición con el bullicio de la gente en una festividad tan especial, pero aún no se sabe por qué: «Como a los pies del lecho, la vida está encogida,/ muerta y sepultada. Sin embargo, todo parece reír/ si conmigo lo comparo, pues su epitafio soy» (vv. 7-9). Donne emplea numerosos encabalgamientos en estos poemas, que estilizan el discurso y retrasan la aparición de la expresión grandilocuente.⁹¹ En la segunda estrofa aparece la causa de la desazón de la voz poética: la falta de amor que la conduce a «la oscuridad, la muerte; que es el no-ser» (v. 18). En la tercera estrofa se explican estas ideas, y el lector constata que el enunciador lírico se siente muerto sin alguien a quien amar: «Yo, a través del alambique del amor, soy la tumba/ de todo lo que es nada» (vv. 21-22). Este recurso de la hipérbole de la muerte por la ausencia de la amada es el que continuará a lo largo de todo el poema, lamentándose, en primer lugar, por esa falta de amor y, en segundo, por su propia muerte.

Por otro lado, Donne escribe su obra en prosa *Devociones* durante un período de fiebres, y en ella aborda plenamente el asunto de la muerte. Destaca su «meditación diecisiete»,⁹² en la que aparece uno de los más famosos escritos del poeta londinense,⁹³ que vincula la muerte particular a toda la humanidad:

Ningún hombre es una isla completa en sí misma; cada hombre es un trozo del continente, una parte del todo [...] la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque yo estoy involucrado en la humanidad; y, en consecuencia, no envíes nunca a preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti (Donne 1969: 112-113).

Estas ideas en torno a la muerte son recurrentes en Quevedo, de raigambre estoica: la muerte es algo existente en la vida cotidiana y que siempre está presente. De ahí que las metafóricas campanas de Donne siempre suenen a muerto, avisando de que el hombre está muriendo ya desde el comienzo de sus días. Las campanas son a Donne

⁹⁰ Véase Donne (1986: 95-99).

⁹¹ Son importantes en estas composiciones metafísicas los encabalgamientos, técnica estilística que Coke-Enguñados (1985) define como fundamental para alcanzar este concepto. Afirma que Quevedo, en su poesía amorosa, tiene poemas metafísicos por el uso del encabalgamiento (1985: 453), que supone una especie de pico de tensión o *cliffhanger* para el lector. Independientemente de que se comparta o no su opinión, se aprecia cómo el concepto metafísico está subordinado al estilo y no al contenido.

⁹² Véase Donne (1969: 109-113).

⁹³ De hecho, sus palabras «[l]a campana debe doblar por aquel que piensa en ello [...] no envíes nunca a preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti» (1969: 112-113) influyeron en la obra de Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, ya en el siglo XX.

lo que las agujas del reloj a Quevedo, dos herramientas que colaboran con la muerte y que indican su avance inexorable.

El último poema metafísico que deseo comentar en relación con la muerte dentro del grupo de «Poemas íntimos» pertenece a George Herbert y se titula «Mortificación».⁹⁴ Salvo el llamamiento a Dios de los dos últimos versos, todo el poema es una continua queja debido al paso del tiempo y a la muerte. Muy significativa resulta la primera estrofa, con unos versos muy semejantes a los del poema «“¡Ah de la vida!” ¿Nadie me responde?», de Quevedo: «son sus pañales briznas de mortaja,/ que lo confían y lo envían a la muerte» (vv. 5-6). La voz poética presenta el tópico de la cuna y la sepultura de una manera casi idéntica a la de Quevedo, aludiendo a esos pañales y mortaja que denotan la presencia de la muerte ya desde el nacimiento. El poema continúa desarrollando este tópico a lo largo de sus versos, e incluso en la juventud escucha a la muerte: «Cuando en la cama entra el niño/ por propia voluntad en su tumba se adentra» (vv. 7-8); «Cuando joven es franco y libre,/ exige música con inflamadas venas,/ [...] es la música toque de difuntos:/ será su amiga fiel en casa de la muerte» (vv. 13-14, 17-18). Cabe destacar también la estructura paralelística construida sobre todo a través de la reiteración anafórica del inicio del primer verso de cada estrofa, con un adverbio temporal significativo, «cuando», que recuerda una y otra vez ese pasado añorado que ya no volverá, en una prolongada lamentación del presente que conduce al sujeto hacia la muerte.

En definitiva, si se exceptúan los dos versos finales de este último poema, las composiciones de los poetas metafísicos encajarían en este último subepígrafe de los «Poemas íntimos», el que agrupa «Poemas emocionales», pues en todos ellos se denota la inquietud de la voz poética ante la llegada de la muerte y, sobre todo, priman los sentimientos, las sensaciones, a la hora de recibirla, sin que medie un juicio racional en torno a ella.

⁹⁴ Véase Herbert (2014: 59-61).

6. CONCLUSIONES

En el apartado introductorio apuntaba hacia la idea de que el horizonte de expectativas creado por la lírica de Quevedo en relación con la muerte se destroza y se vuelve irreconocible una vez que se analiza de forma pormenorizada. Tras este análisis de veinte poemas, se confirma que la esencia principal de la poesía moral quevediana —y, muy especialmente, la relacionada con la muerte— subyace en un plano ulterior a la mera observación superficial. Como se ha comprobado, la novedad de este tipo de composiciones no reside en el propio asunto que se trata, sino en cómo se disponen los elementos en el poema para alcanzar un grado de comprensión superior, que va más allá de las convenciones y los tópicos reiterados en la poesía barroca. Como es lógico, la singularidad de estas composiciones no reside en la temática abordada. La novedad en la lírica quevediana resulta de trastocar el plano de la *elocutio* para alcanzar un nuevo sentido en el de la *inventio*. El estilo del escritor aurisecular es totalizador: en su poesía cabe todo y a la vez no da cabida a nada que no sea único, especial. Retuerce el lenguaje hasta destilar asociaciones de aguda retórica realmente asombrosas, que, combinadas con la gravedad del asunto de esta materia moral, ofrecen un resultado sorprendente y trascendental. Pero Quevedo aún bucea más allá de estas turbulentas aguas, y dota a sus composiciones de una tonalidad original, personal, añadiendo imágenes cotidianas y expresiones coloquiales que contrastan con la severidad de los poemas morales, provocando una intensificación expresiva. Ese «¡Ah de la vida!», esas arterias y venas transportando la vejez en sus conductos, esas horas cosechando en el campo de la muerte se muestran ajenas a la literatura moral, territorio del estilo elevado; sin embargo, Quevedo es capaz de incorporarlas a su poesía sin que el objetivo de la composición se trastoque ni un ápice. En este rasgo reside su grandeza como poeta, que lo encumbra al Parnaso español de los grandes escritores de todos los tiempos.

En relación con el objetivo de este TFG, se ha intentado analizar exhaustivamente un corpus selecto de veinte poemas quevedianos en relación con la muerte. El análisis me ha permitido apreciar una diferencia evidente entre dos tipos de composiciones: aquellas que apelan a un interlocutor para explicarle las ventajas o inconvenientes de la venida de la muerte, los «Poemas-apóstrofe»; y aquellas que no apuntan hacia un receptor en concreto, sino que describen abiertamente la llegada de la muerte, los «Poemas íntimos». Dentro de los «Poemas-apóstrofe», los que incluyen

receptores propios (un ente concreto, bien sea un nombre propio, bien sea el conjunto de la humanidad) se caracterizan por postular una lección por parte del enunciador lírico, que interpela y advierte a un receptor concreto. Por el contrario, en los que apostrofán a receptores impropios la voz poética ya no se dirige a alguien en concreto, sino que apela a conceptos abstractos como el tiempo, la muerte o Dios.

En el caso de los «Poemas íntimos», la modalidad reflexiva presenta como cualidad distintiva la exposición sobre la estrategia que debe adoptar el ser humano para la llegada de la muerte y las ventajas de afrontar su presencia de una forma serena. Dentro de este grupo, etiqueto algunos poemas bajo el nombre de «reflexivos» porque en ellos se pueden apreciar de forma manifiesta las ideas neoestoicas de las que se imbuje Quevedo para forjar su pensamiento moral. Por otro lado, en la vertiente emotiva prima el sentimiento irracional, y las emociones afloran por doquier ante el temor de la inevitable y cercana llegada de la muerte. Las reflexiones estoicas en torno a ella pueden aparecer, pero ya no son un asidero estable sobre el que la voz poética se sujete de una forma segura para afrontar su venida.

En síntesis, he tratado de explicar estos poemas a partir de una terminología que juzgo efectiva para el análisis propuesto. Soy consciente de que existen otros criterios de clasificación, pero considero que dotar al poema de autorreferencialidad y autosuficiencia es la mejor manera de comprender el verdadero significado que el propio autor quiso darle a sus composiciones.

En lo que atañe al objetivo secundario de este TFG, poner en relación esta poesía quevediana con la llamada «poesía metafísica» inglesa, solo ha sido posible esbozar algunas concomitancias. Creo, no obstante, que la controvertida etiqueta adjudicada por Blewett requiere muchos matices, en la línea apuntada por críticos posteriores. La poesía quevediana, al igual que la de estos ingleses del siglo XVII juega en el ámbito de lo etéreo, de lo supraterráneo, pero no lo hace desde el plano del contenido. Quevedo es un moralista estoico que quiere aleccionar a la humanidad e invitarla a aprovechar el tiempo virtuosamente. Así pues, no parece adecuado considerarlo un protoexistencialista. Como ya apuntó Navarro de Kelley (1973: 131), lo metafísico reside en un estilo ingenioso y sublime que eleva a la composición, como corroboró Terry (1993: 177-179), quien advirtió que el propio Quevedo se extrañaría de tal denominación, pues su verdadero objetivo fue la «eloquence», a la manera de

Quintiliano: favorecer la enmienda de las costumbres perniciosas del ser humano a través de un estilo ingenioso.

Dado que la falta de espacio me ha impedido ahondar en el análisis de las relaciones entre los poemas de Quevedo y los de los metafísicos ingleses, dejo abierto a futuros trabajos de investigación el estudio de su *ornatus*. El plano de la *elocutio* es fundamental para aproximarse a ambos tipos de literatura, pues a través de ella todos estos escritores se aproximaron, compartiendo, más allá de un semejante interés literario por la muerte, rasgos de estilo que podemos considerar conceptistas. Como muestra, menciono esos pañales como «briznas de mortaja», de Herbert, que tanto se asemejan a los «pañales y mortaja» de Quevedo. Con independencia de que el autor español y algunos de estos escritores ingleses hubiesen podido conocerse personalmente o llegar a leer sus respectivos poemas, sus composiciones en torno a la muerte tienen semejanzas evidentes. Pero quizá baste con atribuir estas similitudes al reinante «polen de ideas» (Villanueva 1991: 12),⁹⁵ que esparcía su aroma en la decrepita Europa barroca del siglo XVII, al común contexto social, filosófico y cultural de la época. Negar a Quevedo el título de «poeta metafísico» o una relación con los metafísicos ingleses difícil de acreditar no limita el notable interés de este campo de trabajo, inmerso en el aromático e inspirador polen de la desilusionante época barroca.

⁹⁵ El polen de ideas es una metáfora de Darío Villanueva extraída de una obra de Faulkner, y que alude a «esas coincidencias poligenéticas de formas, temas e innovaciones más allá de un ámbito literario o cultural reducido».

7. BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo. 1998. «El poeta como *homo dúplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa», en *Teoría del poema: la enunciación lírica* (eds. Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón), pp. 111-134. Amsterdam: Rodopi.
- Alberti, Rafael. 1960. «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte». *Revista nacional de cultura de Caracas*, 140-141 (mayo-agosto 1960), pp. 6-23.
- Alonso, Dámaso. 1950. «La angustia de Quevedo». *Ínsula*, 5. 60 (diciembre 1950), pp. 1-2.
- Alonso, Dámaso. 1976. «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp. 497-580. Madrid: Gredos.
- Alonso Veloso, María José. 2006. «González de Salas, editor póstumo de la poesía de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la Musa V, *Terpsíchore*». *Bulletin of Spanish Studies*, 83. 3 (31 de mayo de 2006), pp. 329-359.
- Alonso Veloso, María José (ed.). 2010. Francisco de Quevedo, *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, en *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 1, pp. 3-179. «Tratados morales». Madrid: Castalia.
- Alonso Veloso, María José. 2016. «Quevedo devant Sénèque: de la citation affectueuse au personnage littéraire». *Sénèque dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles: transmissions et ruptures* (dirs. Mary-Nelly Fouligny y Marie Roig Miranda), pp. 203-251. Nancy: Groupe «XVI^e et XVII^e siècles en Europe», Université de Lorraine.
- Ariza, Manuel. 1981. «Aspectos de la adjetivación en Quevedo», en *Simposio de homenaje a Quevedo. Quevedo en su centenario* (1980, Cáceres), pp. 9-23. Cáceres: Delegación Provincial del Ministerio de Cultura.
- Astrana Marín, Luis. 1946. *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas. 2015. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- Balcells, José María. 1982. *Quevedo: Antología poética*. Madrid: SGEL.
- Bald, R. C. 1986. *John Donne. A life*. Oxford: Oxford University Press.
- Blanco, Mercedes. 1984. «L'építaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo», en *Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix*, pp. 179-194. Provence: Université d'Aix-en-Provence.
- Blecua, José Manuel. 1969. «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Obra poética*. Vol. 1, pp. IX-XXXVIII. Madrid: Castalia.
- Blecua, José Manuel (ed.). 1972. *Francisco de Quevedo. Poemas escogidos*. Madrid: Castalia.
- Blecua, José Manuel. 1975. «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa*, pp. IX-XLVII. Barcelona: Planeta.
- Blecua, José Manuel (ed.). 1981. *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta.

- Blüher, Karl A. 1979. «Sénèque et le “desengaño” néo-stoïcien dans la poésie lyrique de Quevedo», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles* (ed. Augustin Redondo), pp. 299-310. Paris: J. Vrin.
- Blüher, Karl A. 1983. *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Traducido por Juan Conde. Madrid: Gredos.
- Buchanan, M. A. 1942. *Spanish Poetry of the Golden age*. Toronto: University Press.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 1998. «Entre Narciso y Filomela», en *Teoría del poema: la enunciación lírica* (eds. Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón), pp. 11-39. Amsterdam: Rodopi.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2001. «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43. 2, pp. 245-300.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2003. «La “erudición ingeniosa” de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo». *La Perinola*, 7, pp. 287-304.
- Cavafis, Constantino. 1991. *Poesía completa*. Editado y traducido por Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza.
- Clamurro, William H. 1986. «La cosificación del tiempo en unos poemas de Quevedo», en *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 de agosto de 1983, Brown University, Providence, Rhode Island), pp. 407-413. Madrid: Istmo.
- Coke-Enguñados, Mervyn R. 1985. «Enjambment in Quevedo's poetry: an existential device and other uses». *Hispania*, 68. 3 (septiembre 1985): 452-460.
- Collard, Andrée. 1967. *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia.
- Collard, Andrée, Félix Mongue y Alexander A. Parker. 1983. «Conceptismo y culteranismo», en *Historia y crítica de la literatura española* (coord. Francisco Rico). Vol. 3, tomo 1, pp. 103-111. Barcelona: Crítica.
- Crosby, James O. 1967. *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia.
- Darst, David H. 1976. «Quevedo's “Miré los muros de la patria mía”». *Neuphilologische mitteilungen*, 77, p. 334-336.
- Deyermond, Alan D. 1975. *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*. London: Greenwood Press.
- Donne, John. 1969. *Devociones*. Editado y traducido por Alberto Girri. Buenos Aires: Brújula.
- Donne, John. 1970. *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII* (ed. Maurice y Blanca Molho). Traducido por Maurice y Blanca Molho. Barcelona: Barral.
- Donne, John. 1986. *Poesía completa*. Editado y traducido por E. Caracciolo-Trejo. Barcelona: Ediciones 29.
- Durán, Manuel. 1954. «El sentido del tiempo en Quevedo», *Cuadernos americanos*, 13. 1 (febrero 1954), pp. 273-288.

- Egido, Aurora. 1982. «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, pp. 213-232. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Eliot, T. S. 1921. «The metaphysical poets». *Times Literary Supplement* (20 de octubre 1921).
- Ettinghausen, Henry. 2009. *Quevedo neoestoico*. Pamplona: EUNSA.
- Fernández Mosquera, Santiago y Antonio Azaustre. 1993. *Índices de la poesía de Quevedo*. Santiago de Compostela-Barcelona: Universidad de Santiago-PPU.
- Fernández Mosquera, Santiago. 1999. *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde *Canta sola a Lisi**. Madrid: Gredos.
- Fitch, John G. (ed.). 2008. *Seneca*. Oxford: Oxford University Press.
- Frede, Michael. 1999. «On the Stoic Conception of the Good», en *Topics in stoic philosophy* (ed. Katerina Ierodiakonou), pp. 71-94. Oxford: Claredon Press.
- García Berrio, Antonio. 1968. *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid: CSIC.
- Góngora, Luis de. 1986. *Antología poética* (ed. Antonio Carreira). Madrid: Castalia.
- González Fernández de Sevilla, José Manuel. 1991. «La poesía metafísica de John Donne y Francisco de Quevedo». *Neophilologus*, 75 (octubre 1991), pp. 548-561.
- Graziani, Françoise. 2000. «Traduction de Camillo Pellegrino, *Del concetto poetico* (1958)» *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 18. 1, pp. 157-181.
- Grierson, Herbert. J. C. 1921. *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century*. Oxford: Claredon Press.
- Herbert, George. 2014. *Antología poética*. Editado y traducido por Misael Ruiz Albarracín y Santiago Sanz. Barcelona: Animal sospechoso.
- Hoover, L. Elaine. 1978. *John Donne and Francisco de Quevedo: poets of love and death*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ierodiakonou, Katerina (ed.). 1999. *Topics in stoic philosophy*. Oxford: Claredon Press.
- Inwood, Brad. 2005. *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. Oxford: Claredon Press.
- Jauralde Pou, Pablo. 1987. «“Miré los muros de la patria mía” y el *Heráclito cristiano*». *Edad de Oro*, 6, p. 165-187.
- Jauralde Pou, Pablo. 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1974. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra.
- Levin, Yuri. 1979. «La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione», en *La semiotica nei Paesi slavi* (ed. Carlo Prevignano), pp. 426-442. Milán: Feltrinelli.
- López Casanova, Arcadio. 1994. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

- López Poza, Sagrario. 2008. «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 85. 6, pp. 821-838.
- Luján Atienza, Ángel Luis. 1999. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Manrique, Jorge. 1979. *Obra completa*. Editado por Agustín Cortina. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marcos Villanueva, Balbino. 1980. «Las deudas filosóficas de Quevedo». *Letras de Deusto*, 10. 20 (julio-diciembre 1980), pp. 69-90.
- Martín, Francisco J. 1997. «Más allá del soneto amoroso: Quevedo y la preocupación metafísica». *Romances notes*, 38. 1 (otoño 1997), pp. 25-35.
- Maurer, Christopher. 1986. «Defeated by the Age: On Ambiguity in Quevedo's "Miré los muros de la patria mía"». *Hispanic Review*, 54, pp. 427-442.
- Mitsis, Phillip. 1999. «The Stoic Origin of Natural Rights», en *Topics in stoic philosophy* (ed. Katerina Ierodiakonou), pp. 153-177. Oxford: Clarendon Press.
- Molho, Maurice y Blanca Molho. 1970. *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*. Traducido y editado por Maurice y Blanca Molho. Barcelona: Barral.
- Moreno Castillo, Enrique (ed.). 2012. *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*. Pamplona: EUNSA.
- Navarro de Kelley, Emilia. 1973. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama.
- Nider, Valentina. 2001. «El senequismo de Quevedo». *Anthropos extra*, 6, pp. 23-28.
- Paraíso, Isabel. 2000. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.
- Parker, Alexander A. 1978. «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo», en *Francisco de Quevedo* (coord. Gonzalo Sobejano), pp. 44-57. Madrid: Taurus.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1998. «¿Enunciación lírica?», en *Teoría del poema: la enunciación lírica* (eds. Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón), pp. 41-75. Amsterdam: Rodopi.
- Price, R. M. 1963. «A Note on the Sources and Structure of "Miré los muros de la patria mía"». *Modern language notes*, 78, pp. 194-199.
- Quevedo, Francisco de. 1648. *El Parnasso Español, monte en dos cymbres dividido, con las nveve mvsas castellanas, donde se contienen poesias de Don Francisco de Qvedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, i Señor De la Villa de la Torre de Ivan Abad: Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la Libreria de Don Ioseph Antonio Gonzales de Salas, Caballero de la Orden de Calatraba, i Señor de la antiga casa de los Gonzales de Vadiella. En Madrid, Lo imprimio en sv officina del Libro Abierto Diego Diaz de la Carrera, Año M DC XL VIII. A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros*.
- Quevedo, Francisco de. 1670. *Las tres Mvsas Vltimas Castellanas. Segvnda cymbre del Parnaso Español de Don Francisco de Quevedo y Villegas, Cavallero de la Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Ivan Abad*. Sacadas de la librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, Colegial del mayor del Arçobispo de la Vniversidad de Salamanca, Señor de la Villa de la Torre de Iuan

- Abad. En Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1670. A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de libros, enfrente de las gradas de San Felipe.
- Quevedo, Francisco de. 1946. *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas* (ed. Luis Astrana). Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Quevedo, Francisco de. 1981. *Poesía original completa* (ed. J. M. Blecua). Barcelona: Planeta.
- Quevedo, Francisco de. 1999. *Poesía moral: (Polimnia)* (ed. Alfonso Rey). Madrid: Támesis.
- Quevedo, Francisco de. 2010. *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 1. «Tratados morales». Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010. *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 2. «Tratados morales». Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010a. *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (eds. Claudia D' Ambruoso, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González), en *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 1, pp. 181-286. «Tratados morales» Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010b. *Las cuatro fantasmas de la vida* (eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso), en *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 1, pp. 287-443. «Tratados morales» Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010c. *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica* (ed. Fernando Rodríguez-Gallego), en *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 2, pp. 565-712. «Tratados morales» Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010d. *De los remedios de cualquier fortuna* (ed. Fernando Rodríguez-Gallego), en *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 2, pp. 713-775. «Tratados morales». Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2013. *Poesía amorosa: «Canta sola a Lisi» (Erato, sección segunda)* (eds. Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso). Pamplona: EUNSA.
- Rey Álvarez, Alfonso. 1995. *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia.
- Rey Álvarez, Alfonso (ed.). 1999. *Poesía moral: (Polimnia)*. Madrid: Támesis.
- Rey Álvarez, Alfonso. 2000. «La poesía moral de Quevedo». *Ínsula*, 648 (diciembre 2000), pp. 23-26.
- Rey Álvarez, Alfonso. 2010. «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 1, pp. XV-LXXXIII. «Tratados morales». Madrid: Castalia.
- Rey Álvarez, Alfonso y María José Alonso Veloso (eds.). 2010. Francisco de Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida*, en *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey). Vol. IV, tomo 1, pp. 287-443. «Tratados morales». Madrid: Castalia.
- Rodríguez Rodríguez, Raúl. 1979. «Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde “Miré los muros de la patria mía”». *Anuario de estudios filológicos*, 2, pp. 239-249.

- Schwartz, Lía e Ignacio Arellano (eds.). 1989. *Francisco de Quevedo. Poesía selecta*. Barcelona: PPU.
- Séneca, Lucio Anneo. 2018. *Cartas a Lucilio* (ed. Francisco Socas). Traducido por Francisco Socas. Madrid: Cátedra.
- Sobejano, Gonzalo. 1978. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus.
- Socas, Francisco (ed.). 2018. «Introducción», en Lucio Anneo Séneca, *Cartas a Lucilio*. Madrid: Cátedra.
- Smith, James. 1933. «On metaphysical poetry». *Scrutiny*, 2. 3 (diciembre, 1933), pp. 222-239.
- Spitzer, Leo. 1980. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Terry, Arthur. 1958. «Quevedo and the Metaphysical Conceit». *Bulletin of Hispanic studies*, 35. 4, pp. 211-222.
- Terry, Arthur. 1993. *Seventeenth-century Spanish poetry: the power of artifice*. Cambridge: University Press.
- Tobar, María José. 2013. «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo». *La Perinola*, 17, pp. 335-356.
- Vaughan, Henry. 1970. *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII* (ed. Maurice y Blanca Molho). Traducido por Maurice y Blanca Molho. Barcelona: Barral.
- Veyne, Paul. 1995. *Séneca y el estoicismo*. Traducido por Mónica Utrilla. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Villanueva, Darío. 1991. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU.
- Wilson, Edward M. 1977. *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona: Ariel.

8. APÉNDICE

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

¡«Ah de la vida»! ¿Nadie me responde?	p. 46
Bien te veo correr, tiempo ligero	p. 35
¡Cómo de entre mis manos te resbalas!	p. 34
Cuando me vuelvo atrás a ver los años	p. 43
Estas que veis aquí pobres y oscuras	p. 32
Falleció César, fortunado y fuerte	p. 26
Fue sueño ayer, mañana será tierra	p. 48
Huye sin percibirse, lento, el día	p. 48
Miré los muros de la patria mía	p. 49
¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas	p. 28
¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza	p. 41
¿Qué tienes que contar, reloj molesto	p. 36
¿Quién dijera a Cartago	p. 44
Señor don Juan, pues con la fiebre apenas	p. 24
Si no temo perder lo que poseo	p. 42
Todo tras sí lo lleva el año breve	p. 40
Ven ya, miedo de fuertes y de sabios	p. 34
¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética	p. 31
Vivir es caminar breve jornada	p. 27
Ya formidable y espantoso suena	p. 42

ENSEÑA A MORIR ANTES Y QUE LA MAYOR PARTE DE LA MUERTE ES LA VIDA, Y ÉSTA NO SE SIENTE; Y LA MENOR, QUE ES EL ÚLTIMO SUSPIRO, ES LA QUE DA PENA⁹⁶

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada,
y por la mucha edad desabrigada
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

pues que de nieve están las cumbres llenas, 5
la boca de los años saqueada,
la vista, enferma, en noche sepultada
y las potencias de ejercicio ajenas,

salid a recibir la sepultura.
Acariciad la tumba y monumento, 10
que morir vivo es última cordura.

La mayor parte de la muerte siento
que se pasa en contentos y locura,
y a la menor se guarda el sentimiento.

CONTIENE UNA ELEGANTE ENSEÑANZA DE QUE TODO LO CRIADO TIENE SU MUERTE DE LA ENFERMEDAD DEL TIEMPO⁹⁷

Falleció César, fortunado y fuerte;
ignoran la piedad y el escarmiento
señas de su glorioso monumento,
porque también para el sepulcro hay muerte.

Muere la vida, y de la misma suerte 5
muere el entierro rico y opulento.
La hora, con oculto movimiento,
aun calla el grito que la fama vierte.

Devanan sol y luna, noche y día,
del mundo la robusta vida; y lloras 10
las advertencias que la edad te envía.

Risueña enfermedad son las auroras,
lima de la salud es su alegría.
Licas, sepultureros son las horas.

⁹⁶ (Rey 1999: 176).

⁹⁷ (Rey 1999: 283).

DESCUIDO DEL DIVERTIDO VIVIR, A QUIEN LA MUERTE LLEGA IMPENSADA⁹⁸

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que, siendo, es poco y será nada 5
en poco tiempo, que ambiciosa olvida.
Pues de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento 10
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega
y sin moverse vuela con el viento
y, antes que piense en acercarse, llega.

EL ESCARMIENTO⁹⁹

¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas
de osado monte cumbres desdeñosas,
que igualmente vecinas
tienen a las estrellas sospechosas,
o ya confuso vayas 5
buscando el cielo, que robustas hayas
te esconden en las hojas,
o la alma aprisionada de congojas
alivies y consueles,
o con el vario pensamiento vuelas, 10
delante desta peña tosca y dura,
que, de naturaleza aborrecida,
invidia de aquel prado la hermosura,
detén el paso y tu camino olvida,
y el duro intento que te arrastra deja, 15
mientras vivo escarmiento te aconseja!

En la que oscura ves, cueva espantosa,
sepulcro de los tiempos que han pasado,
mi espíritu reposa,
dentro en mi propio cuerpo sepultado, 20

⁹⁸ (Rey 1999: 293).

⁹⁹ (Blecua 1981: 12-15).

pues mis bienes perdidos
 sólo han dejado en mí fuego y gemidos,
 vitorias de aquel ceño,
 que, con la muerte, me libró del sueño
 de bienes de la tierra, 25
 y gozo blanda paz tras dura guerra,
 hurtado para siempre a la grandeza,
 al envidioso polvo cortesano,
 al inicuo poder de la riqueza,
 al lisonjero adulador tirano. 30
 ¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,
 vivo, me soy sepulcro de mí mismo!

Estas mojadas, nunca enjutas, ropas,
 estas no escarmentadas y deshechas 35
 velas, proas y popas,
 estos hierros molestos, estas flechas,
 estos lazos y redes
 que me visten de miedo las paredes,
 lamentables despojos,
 desprecio del naufragio de mis ojos, 40
 recuerdos despreciados,
 son, para más dolor, bienes pasados.
 Fue tiempo que me vio quien hoy me llora
 burlar de la verdad y de escarmiento,
 y ya, quíerelo Dios, llegó la hora 45
 que debo mi discurso a mi tormento.
 Ved cómo y cuán en breve el gusto acaba,
 pues suspira por mí quien me envidiaba.

Aun a la muerte vine por rodeos;
 que se hace de rogar, o da sus veces 50
 a mis propios deseos;
 mas, ya que son mis desengaños jueces,
 aquí, sólo conmigo,
 la angosta senda de los sabios sigo,
 donde gloriosamente 55
 desprecio la ambición de lo presente.
 No lloro lo pasado,
 ni lo que ha de venir me da cuidado;
 y mi loca esperanza, siempre verde,
 que sobre el pensamiento voló ufana, 60
 de puro vieja aquí su color pierde,
 y blanca puede estar de puro cana.
 Aquí, del primer hombre despojado,
 descanso ya de andar de mí cargado.

Estos que han de beber, fresnos hojosos, 65
 la roja sangre de la dura guerra;
 estos olmos hermosos,

a quien esposa vid abraza y cierra,
de la sed de los días,
guardan con sombras las corrientes frías; 70
y en esta dura sierra,
los agradecimientos de la tierra,
con mi labor cansada,
me entretienen la vida fatigada.
Orfeo del aire el ruiseñor parece, 75
y ramillete músico el jilguero;
consuelo aquél en su dolor me ofrece;
éste, a mi mal, se muestra lisonjero;
duermo, por cama, en este suelo duro,
si menos blando sueño, más seguro. 80

No solicito el mar con remo y vela,
ni temo al Turco la ambición armada;
no en larga centinela
al sueño inobediente, con pagada
sangre y salud vendida, 85
soy, por un pobre sueldo, mi homicida;
ni a Fortuna me entrego,
con la codicia y la esperanza ciego,
por cavar, diligente,
los peligros precisos del Oriente; 90
no de mi gula amenazada vive
la fénix en Arabia, temerosa,
ni a ultraje de mis leños apercibe
el mar su inobediencia peligrosa:
vivo como hombre que viviendo muero, 95
por desembarazar el día postrero.

Llenos de paz serena mis sentidos,
y la corte del alma sosegada,
sujetos y vencidos
apetitos de ley desordenada, 100
por límite a mis penas
aguardo que desate de mis venas
la muerte prevenida
la alma, que anudada está en la vida,
disimulando horrores 105
a esta prisión de miedos y dolores,
a este polvo soberbio y presumido,
ambiciosa ceniza, sepultura
portátil, que conmigo la he traído,
sin dejarme contar hora segura. 110
Nací muriendo y he vivido ciego,
y nunca al cabo de mi muerte llego.

¡Tú, pues, ¡oh caminante!, que me escuchas,
si pretendes salir con la victoria

del monstruo con quien luchas,	115
harás que se adelante tu memoria	
a recibir la muerte,	
que, obscura y muda, viene a deshacerte.	
No hagas de otro caso,	
pues se huye la vida paso a paso,	120
y, en mentidos placeres,	
muriendo naces y viviendo mueres.	
Cánsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte	
en adquirir riquezas y tesoro;	
que últimamente el tiempo ha de heredarte,	125
y al fin te dejarán la plata y oro.	
Vive para ti solo, si pudieres;	
pues sólo para ti, si mueres, mueres.	

EL RELOJ DE SOL¹⁰⁰

¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética	
números a la docta Geometría,	
los pasos de la luz le cuenta al día?	
¿Ves por aquella línea, bien fijada	
a su meridiano y a su altura,	5
del sol la velocísima hermosura	
con certeza espñada?	
¿Agradeces curioso	
el saber cuánto vives,	
y la luz y las horas que recibes?	10
Empero si olvidares, estudioso,	
con pensamiento ocioso,	
el saber cuánto mueres,	
ingrato a tu vivir y morir eres:	
pues tu vida, si atiendes su doctrina,	15
camina al paso que su luz camina.	
No cuentes por sus líneas solamente	
las horas, sino lógrelas tu mente;	
pues en él recordada,	
ves tu muerte en tu vida retratada,	20
cuando tú, que eres sombra,	
pues la santa verdad así te nombra,	
como la sombra suya, peregrino,	
desde un número en otro tu camino	
corres, y pasajero,	25
te aguarda sombra el número postrero.	

¹⁰⁰ (Blecua 1981: 122-123).

A LOS HUESOS DE UN REY QUE SE HALLARON EN UN SEPULCRO, IGNORÁNDOSE, Y SE CONOCIÓ POR LOS PEDAZOS DE UNA CORONA¹⁰¹

Estas que veis aquí pobres y oscuras ruinas desconocidas, pues aun no dan señal de lo que fueron; estas piadosas piedras más que duras, pues del tiempo vencidas,	5
borradas de la edad, enmudecieron letras en donde el caminante junto leyó y pisó soberbias del difunto; estos güesos, sin orden derramados, que en polvo hazañas de la muerte escriben,	10
ellos fueron un tiempo venerados en todo el cerco que los hombres viven. Tuvo cetro temido la mano, que aun no muestra haberlo sido; sentidos y potencias habitaron	15
la cavidad que ves sola y desierta; su seso altos negocios fatigaron; ¡y verla agora abierta, palacio, cuando mucho, ciego y vano para la ociosidad de vil gusano!	20
Y si tan bajo huésped no tuviere, horror tendrá que dar al que la viere. ¡Oh muerte, cuánto mengua en tu medida la gloria mentirosa de la vida!	25
Quien no cupo en la tierra al habitalla, se busca en siete pies y no se halla. Y hoy, al que pisó el oro por perderle, mal agüero es pisarle, miedo verle. Tú confiesas, severa, solamente cuánto los reyes son, cuánto la gente.	30
No hay grandeza, hermosura, fuerza o arte que se atreva [a] engañarte. Mira esta majestad, que persuadida tuvo a la eternidad la breve vida, cómo aquí, en tu presencia,	35
hace en su confesión la penitencia. Muere en ti todo cuanto se recibe, y solamente en ti la verdad vive: que el oro lisonjero siempre engaña, alevoso tirano, al que acompaña.	40
¡Cuántos que en este mundo dieron leyes, perdidos de sus altos monumentos, entre surcos arados de los bueyes se ven, y aquellas púrpuras que fueron!	45
Mirad aquí el terror a quien sirvieron:	

¹⁰¹ (Blecua 1981: 123-125).

respetó el mundo necio lo que cubre la tierra con desprecio. Ved el rincón estrecho que vivía la alma en prisión oscura, y de la muerte la piedad, si se advierte,	50
pues es merced la libertad que envía. Id, pues, hombres mortales; id, y dejaos llevar de la grandeza; y émulos a los tronos celestiales, vuestra naturaleza	55
desconoced, dad crédito al tesoro, fundad vuestras soberbias en el oro; cuéstele vuestra gula desbocada su pueblo al mar, su habitación al viento. Para vuestro contento	60
no críe el cielo cosa reservada, y las armas continuas, por hacerlas famosas y por gloria de vestirlas, os maten más soldados con sufrirlas, que enemigos después con padecerlas.	65
Solicitud los mares, para que no os escondan los lugares, en donde, procelosos, amparan la inocencia de vuestra peregrina diligencia, en parte religiosos.	70
Tierra que oro posea, sin más razón, vuestra enemiga sea. No sepan los dos polos playa alguna que no os parle por ruegos la Fortuna.	75
Sirva la libertad de las naciones al título ambicioso en los blasones; que la muerte, advertida y veladora, y recordada en el mayor olvido,	80
traída de la hora, presta vendrá con paso enmudecido y, herencia de gusanos, hará la posesión de los tiranos.	85
Vivo en la muerte lo muestra este que frenó el mundo con la diestra; acuérdase de todos su memoria; ni por respeto dejará la gloria de los reyes tiranos,	90
ni menos por desprecio a los villanos. ¡Qué no está predicando aquel que tanto fue, y agora apenas defiende la memoria de haber sido, y en nuevas formas va peregrinando del alta majestad que tuvo ajenas!	95
Reina en ti propio, tú que reinar quieres,	

pues provincia mayor que el mundo eres.

LLAMA A LA MUERTE¹⁰²

Tomó sabor el principio de este soneto de aquellas palabras de Virgilio: *Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios;
huya el cuerpo indignado con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Fallecieron los Curios y los Fabios, 5
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

Desata de este polvo y de este aliento 10
el nudo frágil en que está animada
sombra que sucesivo anhela el viento.

¿Por qué emperezas el venir, rogada,
a que me cobre deuda el monumento,
pues es la humana vida larga y nada?

CONOCE LAS FUERZAS DEL TIEMPO Y EL SER EJECUTIVO COBRADOR DE LA MUERTE¹⁰³

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
Qué mudos pasos tras, ¡oh, muerte fría!,
pues con callado pie todo lo igualas.

Feroz, de tierra el débil muro escalas, 5
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.

¡Oh condición mortal, oh dura suerte! 10
Que no puedo querer vivir mañana
sin la pensión de procurar mi muerte.

¹⁰² (Rey 1999: 214).

¹⁰³ (Rey 1999: 225).

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

Bien te veo correr, tiempo ligero,¹⁰⁴
cual por mar ancho despalmada nave,
a más volar, como saeta o ave
que pasa sin dejar rastro o sendero.

Yo, dormido, en mis daños persevero, 5
tinto de manchas y de culpas grave;
aunque es forzoso que me limpie y lave
llanto y dolor, aguardo el día postrero.

Éste no sé cuándo vendrá; confío 10
que ha de tardar, y es ya quizá llegado,
y antes será pasado que creído.

Señor, tu soplo aliente mi albedrío
y limpie el alma, el corazón llagado
cure, y ablande el pecho endurecido.

EL RELOJ DE ARENA¹⁰⁵

¿Qué tienes que contar, reloj molesto,
en un soplo de vida desdichada
que se pasa tan presto;
en un camino que es una jornada, 5
breve y estrecha, de este al otro polo,
siendo jornada que es un paso solo?
Que, si son mis trabajos y mis penas,
no alcanzarás allá, si capaz vaso
fueses de las arenas
en donde el alto mar detiene el paso. 10
Deja pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas,
ni que me notifiques de esa suerte
los términos forzosos de la muerte.
No me hagas más guerra; 15
déjame, y nombre de piadoso cobra,
que harto tiempo me sobra
para dormir debajo de la tierra.

¹⁰⁴ (Blecua 1981: 39).

¹⁰⁵ (Blecua 1981: 119-120).

Pero si acaso por oficio tienes
 el contarme la vida, 20
 presto descansarás, que los cuidados
 mal acondicionados,
 que alimenta lloroso
 el corazón cuitado y lastimoso,
 y la llama atrevida 25
 que Amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas
 (menos de sangre que de fuego llenas),
 no sólo me apresura
 la muerte, pero abréviame el camino;
 pues, con pie doloroso, 30
 mísero peregrino,
 doy cercos a la negra sepultura.
 Bien sé que soy aliento fugitivo;
 ya sé, ya temo, ya también espero
 que he de ser polvo, como tú, si muero, 35
 y que soy vidro, como tú, si vivo.

QUE LA VIDA ES SIEMPRE BREVE Y FUGITIVA¹⁰⁶

Concluye el discurso con una sentencia estoica

Todo tras sí lo lleva el año breve
 de la vida mortal, burlando el brío
 al acero valiente, al mármol frío,
 que contra el tiempo su dureza atreve.

Antes que sepa andar, el pie se mueve 5
 camino de la muerte, donde envió
 mi vida oscura, pobre y turbio río
 que negro mar con altas ondas bebe.

Todo corto momento es paso largo
 que doy a mi pesar en las jornada, 10
 pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro y último amargo
 es la muerte, forzada y heredada.
 Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?

REPITE LA FRAGILIDAD DE LA VIDA, Y SEÑALA SUS ENGAÑOS Y SUS ENEMIGOS¹⁰⁷

¹⁰⁶ (Rey 1999: 221).

¹⁰⁷ (Rey 1999: 233).

¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza
en esta vida frágil y liviana?
Los dos embustes de la vida humana,
desde la cuna, son honra y riqueza.

El tiempo, que ni vuelve ni tropieza, 5
en horas fugitivas la devana;
y en errado anhelar, siempre tirana,
la Fortuna fatiga su flaqueza.

Vive muerte callada y divertida 10
la vida misma; la salud es guerra
de su propio alimento combatida.

¡Oh, cuánto inadvertido, el hombre yerra!
Que en tierra tema que caerá la vida
y no ve que, en viviendo, cayó en tierra.

PREVENCIÓN PARA LA VIDA Y PARA LA MUERTE¹⁰⁸

Si no temo perder lo que poseo
ni deseo tener lo que no gozo,
poco de la Fortuna en mí el destrozo
valdrá cuando me elija, actor o reo.

Ya su familia reformó el deseo. 5
No palidez al susto, o ira al gozo
le debe mi edad el postrer trozo,
ni anhelar a la Parca su rodeo.

Sólo ya el no querer es lo que quiero, 10
prendas de la alma son las prendas mías,
cobre el puesto la muerte, y el dinero.

A las promesas miro como a espías,
morir al paso de la edad espero.
Pues me trujeron, llévenme los días.

CONOCE LA DILIGENCIA CON QUE SE ACERCA LA MUERTE, Y PROCURA CONOCER TAMBIÉN LA CONVENIENCIA DE SU VENIDA Y APROVECHARSE DE ESE CONOCIMIENTO¹⁰⁹

Ya formidable y espantoso suena

¹⁰⁸ (Rey 1999: 237).

¹⁰⁹ (Rey 1999: 246).

dentro del corazón el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca de temor y sombras llena,

Si agradable descanso, paz serena,
la muerte en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena. 5

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene 10
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene,
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe y mi vivir ordene.

Cuando me vuelvo atrás a ver los años¹¹⁰
que han nevado la edad florida mía;
cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegro de verme fuera dellos, 5
que un tiempo me pesó de padecellos.
Pasa veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresura;
la vida nunca para,
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara. 10
Nace el hombre sujeto a la Fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierna cuna
a la tumba enlutada;
y las más veces suele un breve paso 15
distar aqueste oriente de su ocaso.
Sólo el necio mancebo,
que corona de flores la cabeza,
es el que solo empieza
siempre a vivir de nuevo. 20
Pues si la vida es tal, si es desta suerte,
llamarla vida agravio es de la muerte.

¿Quién dijera a Cartago¹¹¹
que, en tan poca ceniza, el caminante,

¹¹⁰ (Blecua 1981: 24-25).

¹¹¹ (Blecua 1981: 27-28).

con pies soberbios, pisaría sus muros? ¿Qué presagio pudiera ser bastante a persuadir a Troya el fiero estrago, venganza infame de los griegos duros?	5
¿De qué alta y divina profecía la gran Jerusalén no se burlaba? ¿A qué verdad no amenazó desprecio Roma, cuando triunfaba, segura de llorar el postrer día, con tanto César, Mario Bruto y Decio? Y ya de tantas vanas confianzas apenas se defiende la memoria de las oscuras manos del olvido.	10 15
¡Qué burladas están las esperanzas que así se prometieron tanta gloria! ¡Cómo se ha reducido toda su fama en un eco! Adonde fue Sagunto es campo seco: contenta está con yerba aquella tierra, que al cielo amenazó con ira y guerra. Descansan Creso y Craso, vuelos menudo polvo, en frágil vaso.	20 25
De Alejandro y Darío duermen los blancos huesos sueño frío: porque con todo juega la Fortuna cuanto ven en la tierra sol y luna. Y así, creyendo noble desengaño, vengo a contar que tengo tantas vidas como tiene momentos cada un año, y, con voces del ánimo nacidas, viendo acabado tanto reino fuerte, agradezco a la muerte, con temor excesivo, todas las horas que en el mundo vivo, si vive alguna dellas quien las pasa en temores de perdellas.	30 35

REPRESÉNTASE LA BREVEDAD DE LO QUE SE VIVE, Y CUÁN NADA PARECE LO QUE SE VIVió¹¹²

Da a las mismas pensiones de la vida contenidas en el soneto antecedente, vejez y enfermedad, diversa causa. Ésta es el propio vivir.

¡«Ah de la vida»! ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!

¹¹² (Rey 1999: 186).

La Fortuna mis tiempos ha mordido,
las horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo, ni a dónde,
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

5

Ayer se fue, mañana no ha llegado,
hoy se está yendo sin parar un punto.
Soy un fue y un será y un es cansado.

10

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

SIGNIFÍCASE LA PROPIA BREVEDAD DE LA VIDA, SIN PENSAR Y CON PADECER SALTEADA
DE LA MUERTE¹¹³

Fue sueño ayer, mañana será tierra;
poco antes nada, y poco después humo.
¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo,
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

5

Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

10

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

ARREPENTIMIENTO Y LÁGRIMAS DEBIDAS AL ENGAÑO DE LA VIDA¹¹⁴

Huye sin percibirse, lento, el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca y, despreciada,

¹¹³ (Rey 1999: 188).

¹¹⁴ (Rey 1999: 239).

lleva tras sí la edad lozana mía.

La vida nueva, que en niñez ardía, 5
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada,
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar mudos los años;
hoy los lloro pasados, y los veo 10
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso, y no le creo.

ENSEÑA COMO TODAS LAS COSAS AVISAN DE LA MUERTE¹¹⁵

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo. Vi que el sol bebía 5
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa. Vi que amancillada,
de anciana habitación era despojos; 10
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

¹¹⁵ (Rey 1999: 258).